LITERATURAS EN MÉXICO (1990-2018)

Poéticas e intervenciones

Mónica Quijano Velasco
Roberto Cruz Arzabal
Eugenio Santangelo
Armando Velázquez Soto
Coordinadores



FFL

UNAM



LITERATURAS EN MÉXICO (1990-2018)

POÉTICAS E INTERVENCIONES

SEMINARIOS LETRAS HISPÁNICAS

Mónica Quijano Velasco
Roberto Cruz Arzabal
Eugenio Santangelo
Armando Velázquez Soto
Coordinadores

Literaturas en México (1990-2018)

Poéticas e intervenciones

Facultad de Filosofía y Letras
Dirección General de Asuntos del Personal Académico
Universidad Nacional Autónoma de México



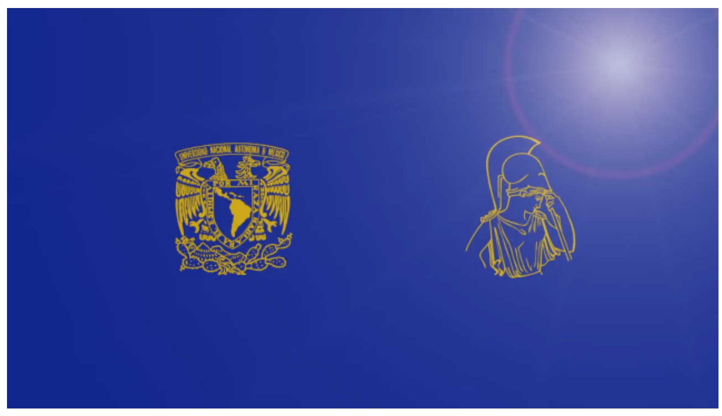
Literaturas en México (1990-2018) Poéticas e intervenciones fue elaborado en el marco del proyecto PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)"

Primera edición:
diciembre de 2019

ISBN 978-607-30-1890-6

Editado y producido en México

LITERATURAS EN MÉXICO (1990-2018) POÉTICAS E INTERVENCIONES



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/HMUZJ0tnOBY

Contenido interactivo

Presentación



¿Cómo dar cuenta de la contemporaneidad? Esta pregunta que atraviesa diversas disciplinas humanísticas y sociales como las ciencias políticas, la sociología o la filosofía –por mencionar aquellas en las cuales el presente aparece como interpelación constante–, no ha sido suficientemente atendida en los estudios literarios. Se han aducido diversas razones para responder a esta exigüidad: la poca distancia temporal que impide la formación de un juicio estético ponderado, la inabarcabilidad de la producción textual, la insuficiencia de marcos de referencia para proponer interpretaciones adecuadas. Esta insuficiencia generalizada está también presente en los estudios sobre los discursos literarios en el México contemporáneo, sobre todo si hacemos la comparación con respecto a otros periodos. La de por sí menor producción crítica se convierte en franca carencia si además buscamos estudios que ofrezcan un panorama sobre la literatura reciente que vaya más allá de estudios monográficos dedicados a obras o autores individuales. Los que existen se detienen en su mayoría en la década de 1980 o a más tardar a principios de 1990.[1]

[1] Tal es el caso de los estudios de Kohut (1985); Williams (2002); Torres (2007); Chouciño Fernández (1997, 1999); aunque en Espinasa (2015) hay una aproximación sugerente, es un atisbo; en Pedroza (2018) se ofrece

Son en realidad pocos los estudios generales sobre las literaturas producidas en México entre 1990 y 2018, periodo sobre el cual versan los trabajos de este volumen.[2] Con su publicación buscamos contribuir a la reflexión sobre el discurso literario con el fin de brindar un panorama crítico de los derroteros de su producción en el México actual. Nuestro punto de partida fueron algunas inquietudes vinculadas con la función de la literatura en nuestros tiempos, sus relaciones con el campo estético así como con el ámbito político, económico y social. No es, de ninguna manera, un estudio general o global sobre el periodo. Se trata más bien de una apuesta que, desde perspectivas distintas, propone la revisión de algunas de las producciones literarias de los últimos treinta años, sin circunscribirse a los acercamientos históricos y monográficos, dominantes en nuestra área de estudio. Partimos de aproximaciones en las que lo literario se concibe en relación con otros discursos, manifestaciones artísticas y emplazamientos diversos: los límites actuales de la autonomía literaria, los tránsitos entre disciplinas artísticas y el aprendizaje de otros lenguajes estéticos, los cambios de paradigma en la escritura de textos, la producción literaria en otras lenguas o la función política de las obras que buscan responder a la situación de violencia vivida en el país.

El periodo estudiado implica un punto de quiebre con respecto de la tradición literaria anterior; pero no como una ruptura radical, sino como un distanciamiento que ocurre en un entorno de crisis generalizada (económica, social y cultural) y

una amplia información sobre el cuento mexicano escrito por mujeres hasta el 2017; en Saborit, Sánchez Prado y Ortega (2013) la revisión de la literatura mexicana abarca hasta los primeros años de este siglo.

[2] *Tendencias de la narrativa mexicana actual* editado por José C. González Boixo, la serie coordinada por Samuel Gordon (2005) sobre poesía, cuento y narrativa mexicana reciente, los libros coordinados por Nora Pasternac (2005) y Miguel Rodríguez Lozano (2009), el de Alejandro Higashi (2015), así como el reciente libro de Sánchez Prado (2018), que estudia los procesos de la que el crítico define como "mexican world literature", desde los años 70 hasta el presente.

que se origina en cuestionamientos sobre la función de la literatura en ese entorno. La década de los noventa fue un periodo de cuestionamiento: del orden hegemónico nacional y global (con el levantamiento zapatista), de la economía (atravesada ya por severas crisis), del arte y la escritura. Por un lado, la literatura vinculada con la tradición social se torna más pesimista. Para la década de 1990, el impacto político, cultural y social que tuvo el movimiento de 1968 se ha desvanecido como afrenta al poder político para convertirse en el origen de otro relato, más institucionalizado. Surge entonces una tendencia crítica que mira con desencanto los movimientos sociales previos.[3] Asimismo, se fortalece la veta abierta por escritores como Rafael Bernal o Paco Ignacio Taibo II, quienes recuperan géneros populares, en este caso, la novela negra, para hacer visible la violencia, desesperanza, falta de confianza en el sistema judicial, etc. Esta tendencia será explotada posteriormente por escritores como Élmer Mendoza, Bernardo Fernández, Juan Hernández Luna, entre otros. Del experimentalismo de los años setenta se tomarán aspectos formales para ponerse en diálogo con denuncias sociales o reflexiones sobre la justicia; por ejemplo, en la obra de Julián Herbert, Sara Uribe o Cristina Rivera Garza. Un espacio importante adquiere, en tiempos de crisis, la crónica y la literatura testimonial, así como apuestas híbridas entre el periodismo, el ensayo y la ficción. Por su parte, diversos movimientos indígenas de lucha por la tierra y por el reconocimiento de los distintos pueblos que habitan el territorio nacional, entre los cuales destaca el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional por su amplia difusión nacional e internacional, hicieron visibles las tradiciones que habían quedado fuera de la cultura hegemónica nacional. Esto produjo la apertura a otros sistemas literarios, no forzosamente herederos de las vanguardias, los modernismos o la industria cultural, lo cual permitió,

[3] Podemos citar como ejemplos a Héctor Aguilar Camín, Hernán Lara Zavala, Carlos Montemayor.

entre otros acontecimientos, por un lado la emergencia de escritores e intelectuales en lenguas indígenas y, por otro, el reconocimiento de discursos en múltiples lenguas en los cuales domina la función poética del lenguaje, sin que necesariamente deban adscribirse a los lineamientos estéticos impuestos por el canon literario y el Estado-nación.

La otra vía, la vinculada con la tradición cosmopolita, también se verá afectada por los cambios económicos, sociales y culturales. Surgen grupos, como el denominado *Crack*, que muestran cómo las estrategias del mercado pueden perfectamente ponerse en armonía con un programa internacional que hace hincapié en la necesidad de "desnacionalizar" la literatura y proponer una estética que se quiere novedosa. Por su parte, la poesía, que en décadas anteriores había tenido un lugar central en la producción literaria con figuras como la de Octavio Paz o José Emilio Pacheco, comienza a quedar al margen del sistema (debido, en gran parte, a la incidencia del mercado editorial en la producción literaria), lo que, junto con motivos mencionados antes, favorece la producción mediante otras formas y procedimientos.

Para la elaboración de este volumen optamos por tomar una vía alterna al acercamiento que suele hacerse al periodo: en principio, priorizamos la reflexión sobre los discursos poéticos ya que estos han sido poco considerados tanto por el mercado literario como por los estudios críticos y académicos sobre el periodo. Asimismo, elegimos abordar desde una perspectiva distinta las formas en las cuales la literatura se ha enfrentado a la experiencia de violencia producto de la guerra contra el narcotráfico implementada por Felipe Calderón (2006-2012) y continuada por Enrique Peña Nieto (2013-2018); incluimos trabajos que revisan la actualidad del testimonio y el enfoque periodístico, que problematizan los usos de la poesía como una forma de activismo social, y que analizan las formas literarias con las que se ha representado este problema. Decidimos dedicar un espacio de reflexión a las producciones literarias en las lenguas originarias, que forman parte también de los sistemas literarios producidos en el

territorio nacional. Finalmente, incluimos en este volumen reflexiones generales sobre el ensayo y las poéticas sonoras, con el fin de completar los estudios sobre narrativa y poesía que atraviesan la organización general de nuestra propuesta.

Como el propio título lo anuncia, el libro está dividido en dos partes: poéticas e intervenciones. Ambos términos refieren a elementos constitutivos del discurso literario. La poética se dirige a la reflexión sobre la creación o composición del discurso en la cual el lenguaje y la forma artística construyen el sentido del texto, esa "lógica combinatoria", que según Paul Valéry, supone toda composición circunscrita a lo literario. La intervención, por su parte, busca incidir en el mundo del cual el lenguaje proviene y a través del cual se generan los vínculos que permiten la formación de lo común. Es por ello que ambos términos se complementan: toda poética implica una intervención, y toda intervención presupone una forma a través de la cual se da sentido al texto. Los capítulos que conforman ambas secciones implican, por lo tanto, la relación entre ambos elementos. Los de la primera parte, sin embargo, favorecen la reflexión sobre las formas del discurso literario, ya sea a partir de panoramas generales de ciertas prácticas literarias y genéricas como la poesía, las poéticas sonoras o el ensayo, ya sea a través de estudios más específicos sobre algunos escritores y escritoras, como Cecilia Eudave, Julián Herbert, Paulette Jonguitud, Guadalupe Nettel, Juan Villoro y Heriberto Yépez. Por su parte, los que componen la segunda sección se encuentran más anclados en las circunstancias políticas, sociales y existenciales del lugar de enunciación desde el cual los discursos se producen. En ésta destacan dos ámbitos: el de las prácticas literarias escritas en las lenguas originarias y su problemático vínculo con el Estado-nación mexicano, por un lado y, por otro, el de la devastadora experiencia de los procesos de despojo y violencia que han atravesado el territorio nacional en los últimos años.

En el capítulo que abre la sección de "Poéticas", Alejandro Higashi parte de la oposición entre densidad y profundidad

como características estéticas para analizar la producción poética contemporánea de los últimos treinta años. La revisión panorámica de numerosos libros de poemas da cuenta de un conocimiento amplio y generoso de la poesía publicada en México en estos años, así como de la capacidad de lectura crítica que todavía ofrecen las herramientas de la taxonomía y la crítica formal. Para Higashi, la densidad como estrategia en la poesía mexicana resulta una característica dominante, lo que muestra mediante la vinculación del lenguaje poético con formas y lenguajes otros, tales como la renovación de la métrica tradicional, la mezcla de lenguajes especializados, lenguaje coloquial y literario o la disposición de los poemas conforme a tramas textualmente complejas. Detrás de estas estrategias está un sistema de competencia entre escritores que fomenta la presunta originalidad entendida no pocas veces como hipercodificación, recurso asociado a la densidad poética y a la profesionalización de lectores de poesía en México.

En el segundo capítulo, Susana González Aktories se centra en las poéticas sonoras a partir de la proliferación de prácticas y formas que adopta el discurso intermedial desde su dimensión performativa y sonora; lejos de las definiciones estrechas de estas discursividades, el capítulo abraza la multiplicidad de prácticas artísticas en las que lo performativo y lo sonoro modifican la idea de lo literario. El panorama que se ofrece toma como referencia el contexto artístico que en las últimas dos décadas se ha desarrollado en la Ciudad de México; especialmente en las actividades desarrolladas en la UNAM, en tanto activa promotora y difusora de las poéticas sonoras, mediante festivales, exposiciones, además de actividades de edición, difusión y docencia llevadas a cabo en sus diversas instancias culturales. El capítulo también diagnostica las condiciones en que se dan estas prácticas y ataja algunas interrogantes que alimentan lo que denomina el mito de la indefinición y marginalidad de las poéticas experimentales.

El tercer y último capítulo presenta un panorama sobre un género discursivo durante el periodo, a cargo de Ignacio

Sánchez Prado. Tomando como punto de partida *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) de Cristina Rivera Garza, el autor realiza una amplia revisión del ensayo en México durante las primeras dos décadas de este siglo. Desde las primeras líneas, Sánchez Prado señala que lo que caracteriza a los ensayos de Rivera Garza (y también a *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert) es su "voluntad intergenérica", lo cual los vuelven inclasificables dentro los géneros tradicionales, además de que tampoco se ajustan a los parámetros tradicionales del ensayo. En función de este rasgo se perfilan otras propuestas que sirven para comprender el funcionamiento del ensayo mexicano, destacando la diversificación y el cambio de sus estéticas formales, los nuevos pactos de lectura y las diversas vías por las cuales circula. Al realizar una revisión de las características generales del ensayo mexicano de los últimos años del siglo XX y los inicios del XXI , Sánchez Prado destaca en qué medida éstas han permanecido para ciertos escritores, mientras que otros las han transformado y ampliado, con lo cual se marcan claras diferencias entre el ensayo en ambos siglos. Al mismo tiempo, el autor realiza un recuento de diversas polémicas entre los propios ensayistas y comenta brevemente los que considera los libros de ensayo más importantes de los últimos veinte años.

El capítulo a cargo de Tamara Williams toma como punto de partida la caracterización de la poesía contemporánea de Alejandro Higashi en *PM/XXI/360º* (Tirant lo Blanch 2015) para responder a ella mediante una lectura de la obra reciente de Julián Herbert, especialmente el libro *Álbum Iscariote* (ERA 2013). Al abrazar la multiplicidad de referencias, tradiciones e intervenciones que postula el libro de Herbert, Williams propone una sugerente lectura de este desde el cruce de la poesía de Rubén Darío como un modernizador de la lírica hispanoamericana y la forma del *album amicorum* como la colección material de autores y disciplinas varias. La lectura de Williams ofrece pistas claras sobre la originalidad del libro al mismo tiempo que lo relaciona con las tradiciones previas, con ello presenta un modelo de lectura de la poesía

reciente que se aleja de la atomización estética y la originalidad como fetiche.

Por su parte, David Loría Araujo vislumbra en la literatura mexicana reciente escrita por mujeres, en particular la obra de Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel, una heterogeneidad de formas para textualizar el cuerpo de manera no canónica, en función anti-esencialista y anti-identitaria. Para ejemplificar estos procesos, se concentra en dos cuentos y una novela analizando la manera en la cual el motivo de la infección parasitaria configura el texto como acontecer de un cuerpo en devenir. Extrañamiento y patologización dan pie a la crítica de los discursos de poder que marcan identidades y géneros inamovibles, para luego liberar posibilidades de agencias alternas como líneas de fuga de las configuraciones hegemónicas. Al rozar con lo abyecto y lo irrepresentable, las ficciones analizadas provocarían una inestabilidad entre lo real, lo inusual y lo posible, "dando piel textual" a procesos de subjetivación y formas de vida no convencionales.

El capítulo que cierra la sección "Poéticas" entabla un puente con la siguiente sección. En él, Isabel Díaz Alanís propone una lectura de la obra de Heriberto Yépez y Juan Villoro para observar cómo configuran discursivamente la noción de intelectual a la cual ambos buscan adscribirse. Considerando las múltiples y evidentes diferencias entre ellos, además de cierta valoración negativa que se tiene sobre los intelectuales en la actualidad, la autora observa cuáles son las estrategias retóricas (desde la elección de un género discursivo determinado, hasta el léxico y la sintaxis empleada) que tanto Yépez como Villoro utilizan para construirse un *ethos* de intelectual acorde a sus propios ideales; además, destaca las semejanzas entre ambos al asumir que forman parte de la intelectualidad positiva, separándose de los intelectuales del *establishment* (a decir de Yépez) o de los de la ínfula (según Villoro). Al realizar este cruce, en el capítulo se destaca no sólo las diferencias entre Yépez y Villoro, sino los puntos compartidos y las estrategias equivalentes puestas en marcha por dos figuras clave del

universo cultural mexicano; asimismo, se muestran las limitaciones que este tipo de agenciamientos (por más críticos que sean) tienen de raíz, por ejemplo las asociadas a una identidad masculina heterosexual, desde la cual difícilmente pueden enunciarse muchas de las complejas circunstancias de la realidad nacional.

La segunda sección, "Intervenciones", inicia con el capítulo de Mónica Quijano Velasco quien reflexiona, por un lado, sobre la relación entre las literaturas en lenguas originarias y las políticas culturales del Estado mexicano y, por otro, sobre la autodefinición de esta práctica literaria y el estatus de los escritores que producen y defienden la existencia de una literatura escrita en las múltiples lenguas que se hablan en el territorio nacional. En este sentido, se considera como punto de partida el uso estratégico de la noción de "literatura indígena" por parte de los propios escritores de las distintas lenguas que participan en el campo literario. La autora propone analizar cómo este uso ha permitido a diversos agentes, provenientes de tradiciones lingüísticas distintas, unirse para producir una serie de discursos y acciones cuyo fin es posicionar a la literatura escrita en lenguas originarias dentro del campo literario nacional. Para ello, aborda específicamente la creación y funciones de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México A. C., fundada en 1993, como un ejemplo concreto de cómo se articulan prácticas y discursos que producen un movimiento táctico en el cual un grupo de escritores y escritoras en lenguas indígenas se agrupa en una "unidad heterogénea" para posicionarse y dialogar con el campo literario nacional con el fin de hacer visible una práctica escritural en lenguas distintas del castellano.

Por su parte, Yásnaya Aguilar-Gil, Ana Aguilar Guevara y Gustavo Ogarrio Badillo problematizan, en su capítulo, la noción de "literatura" utilizada para designar a las producciones poéticas en lenguas originarias. Para ello, parten del análisis de un conjuro en tzotzil titulado "Hechizo para matar al hombre infiel" con el fin de interrogar si este puede considerarse como un texto literario según el canon impuesto desde el

campo literario y el Estado-nación mexicanos. Este ejemplo concreto sirve para reflexionar sobre la forma en cómo se producen y son "leídos" textos como el conjuro estudiado (y otros similares como cantos, rituales, mitos o plegarias) y su problemática relación con la noción de "literatura nacional". Las autoras y el autor proponen rescatar la función poética de este tipo de discursividades para definir su estatuto sin tener que pasar por la norma literaria construida desde el canon (por lo general homogéneo, criollo y escrito en castellano). Así, se podría distinguir dos clases distintas de producciones poéticas en lenguas originarias: por un lado, textos que se asimilan a una función poética del lenguaje y que incorporan la diversidad de las múltiples lenguas habladas en el territorio nacional y, por otro, textos que podrían caracterizarse como "propiamente" literarios, descritos como aquellos "que se inscriben dentro del sistema literario occidental y que retoman géneros propios de esta tradición". El artículo muestra el problema que implica el borramiento de esta distinción, pues tiende a anular o asimilar al canon literario textos que no fueron producidos dentro de esa tradición y, con ello, borrar la heterogeneidad de las prácticas poéticas de las distintas lenguas, creando una categoría única que agrupa a la multiplicidad de producciones poéticas en lenguas indígenas. Esta asimilación y unificación no problemática de la heterogeneidad discursiva de las producciones en lenguas indígenas ha terminado por reforzar las políticas homogeneizadoras del Estado-nación mexicano, manteniendo una clara diferencia y separación (visible en los programas editoriales, becas, premios, etc.) entre la literatura escrita en castellano y la producida en lenguas indígenas.

En el tercer capítulo de esta sección, Irene Fenoglio realiza una lectura de diversos textos zapatistas producidos por el Subcomandante no tanto para cuestionar su representatividad, sino para proponer que a través de dicha producción literaria se transmitieron muchos de los aspectos más importantes de la "agenda zapatista". Con base en un conocimiento amplio de los textos y del movimiento, Fenoglio observa que el

empleo de personajes literarios, principalmente Don Durito, el Viejo Antonio, Defensa Zapatista y el gato-perro, obedece a un posicionamiento estratégico que buscó captar la atención de grupos particulares (intelectuales, artistas, sociedad civil, etc.) para impulsar al movimiento zapatista y con ello obtener el respaldo internacional y el reconocimiento del Estado. Fenoglio argumenta que la creación de canales de comunicación propios, uno de los objetivos fundamentales del desarrollo de la autonomía zapatista, marca una nueva etapa y un "giro discursivo" que deja atrás la "literatura zapatista" para centrarse en otro tipo de discursos, por ejemplo libros y manuales, por medio de los cuales su agenda circula de otras maneras. No obstante, la autora destaca el papel imprescindible que cumplieron los personajes literarios (incluido el propio Marcos) en las primeras décadas del movimiento, por medio de su análisis se observa cómo cada uno de ellos se desarrolló en una etapa específica marcada por diversas necesidades e incluso es posible distinguir variaciones en su ideario político.

En su capítulo, José Ramón Ruisánchez Serra propone un ejercicio de lectura ensayística de algunos poemarios recientes cuya constelación dialógica permite, por un lado, que procedimientos y figuraciones poéticas se constituyan como "materia teórica" para el crítico, evitando imponerles un marco reflexivo predeterminado; por otro lado, su acercamiento hace que la lectura de un libro repercuta en la de los otros, iluminando zonas que, de otra manera, hubieran quedado en la sombra. De esta forma, Ruisánchez Serra aprende su método de los libros que lee: de *Marfa, Texas*, de Coral Bracho (2015), hace emerger un espacio de intersubjetividad en que el repliegue del yo deja lugar para la palabra del otro; y donde la nitidez de las imágenes en fuga, sin recomponerse en la transparencia de una totalidad, traza topologías para los encuentros. Estos espacios y movimientos permiten su articulación con los otros poemarios: la poética de la lectura y escritura como "deuda gozosa" y comunitaria en Tania Favela; la alegría reflexiva, siempre oscilante entre "tú" y "yo", entre adentro y afuera, en Juan Alcántara; hasta la, según Ruisánchez,

mal llamada "poesía de la violencia" de Jorge Humberto Chávez y Sara Uribe, por ejemplo, quienes hacen historia convocando lo que se ha perdido y queda pendiente del pasado y del presente, para "unirnos en indignación o en solidaridad". El giro intersubjetivo sería esta retirada de la prepotencia del yo, de la fuerza del sujeto o de la autonomía de un texto, a favor de una horizontalidad hospitalaria que inscribe un nosotros hecho de la singularidad del gesto que nos hace encontrar y nos constituye, "tú" y "yo", palabra con palabra, poemario con poemario.

Por su parte, Héctor Domínguez Ruvalcaba revisa un conjunto de acciones poéticas que se despliegan de manera performativa en el espacio público, para analizar el cruce que generan entre palabra, afecto y política de los derechos humanos. Partiendo del análisis del poema de Javier Sicilia "El mundo ya no es digno de la palabra", Domínguez Ruvalcaba plantea que las múltiples reuniones de poetas en contra de la violencia marcan, en los últimos años, una crítica radical a la institución libresca de la poesía y a su campo literario excluyente, oponiéndole el "silencio de los justos" para recuperar una dimensión colectiva de la palabra –épica o elegíaca– en función del duelo público y la resistencia comunitaria. Desde los encuentros organizados en Ciudad Juárez por Carmen Amato a partir de 1998, la iniciativa "Poesía indignada" lanzada por Javier Sicilia o las poesías en las bardas de Arminé Arjona, hasta el hip-hop callejero de la frontera norte, el capítulo propone un análisis de la fuerza testimonial que hace de la poesía un ejercicio democrático, otra vez capaz de convocar a la escucha, a la creación y al activismo de una pluralidad ciudadana popular y nacional.

Omar Nieto, por su parte, revisa, desde una perspectiva sociocrítica, la configuración del espacio rural como símbolo de identidad nacional con el fin de explorar el vínculo entre la representación del mundo rural y el tráfico de drogas a fines del siglo XX. Para ello, se remonta a inicios del imaginario literario del contrabando, visible en *Astucia* de Luis G. Inclán (1865), a la cual sitúa como la primera novela rural criminal

mexicana. Esta revisión le permite mostrar (y comparar) la novelística del siglo XX, como expresión de las intersubjetividades y estructuras del sentir del capitalismo tardío, a partir del término, propuesto por el autor, de *narcocapitalismo*, inserto en un espacio objetivo y simbólico que el autor denomina *post-ruralidad*. El capítulo se centra en las *estructuras del sentir* e *ideosemas* de las novelas de este *corpus* de los años noventa del siglo XX identificando un creciente contenido *gore*, metaficcional e hiperrealista como lógica interiorizada de la producción, obtención de dinero y reconocimiento que resemantiza la vida y la muerte alrededor del biopoder y la violencia autotélica para expandir el capitalismo, lo que bajo un esquema sociocrítico implica una representación subjetivizada de un mundo donde las relaciones de producción significan incluso la muerte como insumo, lo que supera la percepción de costumbrismo.

Finalmente, en el capítulo que cierra este volumen, Armando Velázquez realiza una lectura de *72 Migrantes,* el volumen colaborativo coordinado por Alma Guillermoprieto, vinculándolo con la estética de la desaparición de Déotte y las estéticas de la emergencia de Laddaga, para proponer que en el contexto que atraviesa México desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico han surgido prácticas literarias y artísticas distintas que buscan incidir directamente en situaciones concretas de violencia. Estas prácticas se desarrollan en los márgenes de las dinámicas del sistema artístico, pero no con el objetivo de desestabilizarlo, sino de ampliar sus márgenes al proponerse como formas de acción para reconstruir lazos comunitarios y visibilizar sucesos que ocurren fuera de los regímenes de visibilidad. Asimismo, la reflexión en torno a *72 Migrantes* se vincula con distintas obras que han trabajado la migración de centroamericanos y con los procesos de duelo colectivo en los que se inscriben diversas manifestaciones artísticas que surgen en contextos de violencia en América Latina.

***

Este libro es producto del trabajo desarrollado en el seno del Seminario que sostuvimos durante tres años (2015-2017) como parte de las actividades del proyecto PAPIIT-IN402415 "Literatura mexicana contemporánea" financiado por la Universidad Nacional Autónoma de México. La reflexión colectiva promovida en este espacio dio pie a actividades como la organización de un coloquio internacional sobre el tema en 2015 y la publicación de cuatro libros monográficos dedicados a Cristina Rivera Garza, Yuri Herrera, Jorge Fernández Granados y Julián Herbert.[4] Asimismo, permitió la discusión y el intercambio entre colegas y estudiantes que sentó las bases para la elaboración de un marco referencial que nos permitiera enmarcar nuestras reflexiones en un espacio teórico y crítico compartido. La participación de los siguientes académicos fue fundamental para el desarrollo del seminario: Mónica Quijano Velasco, Roberto Cruz Arzabal, Jocelyn Martínez Elizalde, Eugenio Santangelo, Armando Velázquez Soto, Eva Castañeda Barrera, Jezreel Salazar y Jorge Aguilera López; asimismo, la entusiasta y dedicada contribución de lo siguientes estudiantes de licenciatura enriqueció el trabajo del seminario y del proyecto de investigación: Alonzo Caudillo, Irene Luna, Jorge Martínez Ibarra, Marcela Santos, Ana de Anda y Edna Lira.

El principal propósito del libro en particular, y del proyecto en general, fue crear un espacio de reflexión que sirva como otro punto de partida de la caracterización y comprensión del presente literario en México. En estos capítulos encontramos la posibilidad de observar constelaciones de obras que puedan

[4] Los cuatro volúmenes están en proceso de edición y llevan por título: *Aquí se esconde un paréntesis. Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza,* coordinado por Roberto Cruz Arzabal; *De la palabra a la alegoría: el reino literario de Yuri Herrera* a cargo de Ivonne Sánchez Becerril; *La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert,* coordinado por Armando Octavio Velázquez Soto y *De vuelta a Xihualpa: lecturas críticas a la obra de Jorge Fernández Granados,* cuya responsable fue Jocelyn Martínez Elizalde.

ayudar a comprender el presente y sus contradicciones. También quisimos entender el papel de los estudios literarios en el desarrollo de las literaturas en México como parte de una intervención en las fronteras entre teoría, crítica y literatura. De este modo, pretendemos colaborar con el reconocimiento de obras y problemas que debido a su cercanía temporal pueden pasar desapercibidos en los planes de estudio. Esperamos que estas reflexiones sean parte de discusiones y estudios por venir y que, desde el campo de la academia, se contribuya a comprender el presente y sus crisis.

Mónica Quijano Velasco, Roberto Cruz Arzabal,
Eugenio Santangelo y Armando Velázquez Soto

BIBLIOGRAFÍA



CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, "Poesía mexicana 1990-1996, generación de los años cuarenta", en *Revista Iberoamericana*, no. 186, 1999. pp. 135-148.

________, *Radicalizar e interrogar los límites: Poesía mexicana 1970-1990*, UNAM, 1997.

ESPINASA, José María, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. Colegio de México, 2015.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, ed., *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas, 2009.

GORDON, Samuel, comp. y edit., *Cuento mexicano reciente: aproximaciones críticas*. Ediciones y gráficos Eón/UTEP, 2005.

_______, *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*. Ediciones y gráficos Eón/UTEP, 2005b.

_______, *Poesía mexicana reciente: aproximaciones críticas*. Ediciones y gráficos Eón/UTEP, 2005c.

HIGASHI, Alejandro, *PM/XXI/360º*. Tirant lo Blanch, 2015.

PASTERNAC, Nora, coord., *Territorio de escrituras. Narrativa Mexicana del fin del milenio*. UAM-Iztapalapa, 2005.

PEDROZA, Liliana, *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. UNAM, 2012.

SABORIT, Antonio; Ignacio Sánchez Prado y Jorge Ortega, coord., *La literatura en los siglos XIX y XX*. Conaculta, 2013.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern University Press, 2018.

Torres, Francisco Javier, *Esta narrativa mexicana*. Ediciones Eón/uam-Iztapalapa, 2007.

Williams, Raymond L., *La narrativa posmoderna en México*. Universidad Veracruzana, 2002.

Poéticas

Densidad/profundidad de la poesía mexicana contemporánea (1994-2016)

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa



La *densidad* y la *profundidad* de la poesía son dos metáforas líquidas que, sin una escala precisa, han ayudado a valorar y clasificar la poesía mexicana reciente. Mientras que en la poesía clásica el prestigio de la obra literaria gravitaba sobre una *imitatio* de los modelos más prestigiosos, no tanto para imitarlos pasivamente como para contender con ellos y superarlos, en los proyectos poéticos de nuevo cuño se recurre cada vez más a estrategias formales novedosas (porque son ajenas o se han tomado prestadas de otras disciplinas) o a referentes externos, de ahí que la producción más reciente no pueda ser definida en términos tradicionales y deba recurrirse a conceptos como poesía extendida, discurso obliterado, desescritura, intertextualidad, documentalismo poético y muchos otros, que en el fondo intentan darle una densidad / profundidad mayor a la obra.

¿Cuáles son las categorías que dan cuenta de la estética actual, inmersa en una economía de mercado, donde la estética y el diseño tienen una enorme plusvalía? Probablemente se trata de una pregunta con muchas respuestas. Sianne Ngai propone tres categorías fundamentales que dan cuenta de la vertiginosa transformación de nuestra percepción estética durante las últimas décadas: *locochón* (*zany*), *mono* (*cute*) e *interesante* (*interesting*); tres categorías que, sin resultar convencionales (como

la *belleza* o *lo sublime* de la estética hegeliana), definen competencias básicas de la experiencia estética actual, caracterizada por los límites borrosos entre la obra única y la reproducción en serie, entre la obra de arte para admirar y la obra de arte con la que puede interactuarse como producto o como espacio, entre la obra de arte como un bien del espíritu y un bien de consumo y, en general, entre la apreciación estética y el consumo cultural. Como apunta Sianne Ngai:

> Yet all three categories are modern products of the history of Western capitalism, emerging in tandem with the development of markets and economic competition, the rise of civil society, and an increasingly specialized division labor. As such, they cut across modernism and postmodernism, considered here, after David Harvey's suggestion, less as distinct episodes in the history of culture than as diverging responses to a single process of modernization involving "new conditions of production (the machine, the factory, urbanization), circulation (the new systems of transport and communications) and consumption (the rise of mass markets and advertising)" (15).

Lo que me importa de estas categorías no es su valor real o su aplicación (ciertamente limitada para el campo mexicano, como se verá), sino la forma en que pueden impactar en la mentalidad de los creadores para reorientar los distintos programas estéticos. Sorprende, por ejemplo, la influencia que estas categorías estéticas pueden tener en conceptos tan concretos como el de *forma*, que en su versión más tradicional se refería a una métrica regular, pero en la poesía contemporánea pierde sus contornos para convertirse en una práctica o en una obra que se mimetiza con el lenguaje común:

> … the forms on which the aesthetic experiences in this study are based tend to challenge some of our most deep-seated and conventional definitions of what "form" is. Zaniness asks us to regard form not as structure but as activity. Cuteness is a response to the "unformed" look of infants, to the amorphous and bloblike as opposed to the articulated or well-defined. Indeed, the more malleable or easily deformable the cute object appears, the cuter it will seem. Similarly, since interest "always points toward something not yet realized: a wish, an objective, an end-point to which no particular interest can coincide," the experience of the interesting is essentially anticipatory as well as

> ongoing or serial. In this manner, the interesting asks us to understand form as temporal as opposed to spatial, diachronic as opposed to synchronic… One is tempted to describe them as the informal forms specific to late capitalist modernity, and perhaps especially to "disorganized" capitalism and its culture of informalized, casualized work. In each case, the type of form at stake involves some kind of relation to change and/or indeterminacy that uncannily mirrors that of style itself (Ngai 30).

Aunque estas categorías pueden aplicarse a la poesía mexicana contemporánea, están muy lejos de definir el espíritu que priva tanto en las poéticas de los autores y autoras como en el de la crítica, la noción de prestigio desde una perspectiva institucional o la estratificación del canon en el plano sociocultural. En México, la poesía se levanta como uno de los últimos bastiones serios contra el consumismo, la mercantilización de bienes culturales y otras prácticas asociadas al capitalismo salvaje, gracias a la capacidad de financiamiento del sector público que le permite abrirse paso por el camino institucional de las publicaciones, las becas, los talleres literarios y los premios (Higashi 196-232). Si pese a todo decidiéramos aplicarlas, podríamos afirmar que la poesía de Gerardo Deniz, Dana Gelinas, Daniel Téllez, Maricela Guerrero y Ángel Ortuño es *locochona* (*zany*), que los poemas de Fabio Morábito, José Eugenio Sánchez, Julián Herbert, Hernán Bravo Varela, Karen Villeda o Luis Felipe Fabre son *monos* (*cute*) y que los de Francisco Hernández, David Huerta, Coral Bracho, Malva Flores o Jorge Fernández Granados son *interesantes* (*interesting*). Se trata de juicios de valor estético que reflejan las emociones provocadas por la obra poética de estos autores y autoras, pero que difícilmente alcanzan la página impresa o la revista electrónica. Cuando se repasa la crítica, lo que se encuentra reiteradamente es muy distinto. Quizá estas categorías resulten funcionales en el plano empírico y al interior de una cultura como la estadounidense, pero para el caso mexicano tenemos que arriesgarnos a proponer nuestras propias categorías sin depender del discurso neocolonizante de la academia vecina.

Habría que empezar por lo básico. ¿Qué es la crítica para las promociones actuales? En un libro fundamental publicado

en 1998, Evodio Escalante exhibió las debilidades de la crítica luego de la debacle estructuralista y posestructuralista que, en su conjunto, no condujo a ningún lado a la poesía mexicana; en parte, porque la mayor parte de las reflexiones teóricas, con excepción del Grupo μ y François Rastier, tuvieron una orientación narratológica. Escribía Escalante en *Las metáforas de la crítica*:

> ¿En qué se apoya la crítica? ¿Cuáles son los asideros que facilitan su danza en el precipicio? ¿Qué noción positiva le permite atreverse por lo que alguien llamaba los desfiladeros del significante, sin que se pierda o se disgregue en la aventura? Las preguntas, por más retóricas que se antojen, nos enfrentan a una realidad cuyo nombre es carencia. En el corazón de la crítica: la falta. Su ejercicio se nos aparece como un ejercicio en la ausencia de fundamento. Y es que, bien visto, la crítica borda en el vacío. Tan carece de cualidades, de sustancia propia, que requiere, para desplegarse, de la existencia previa de unos textos que la costumbre designa como literarios. Tan está ayuna de cualquier noción positiva, que ni siquiera ha podido elaborar una terminología propia, que sólo a ella pertenezca. Su léxico, es fácil detectarlo, ha tenido que pedirlo prestado a la filosofía, a la ideología, a la historia del arte, y a otras muchas disciplinas del conocimiento humano, entre ellas la biología, la mecánica, la física y hasta la teología (9).

En este libro provocador, Evodio Escalante revisaba el denso componente metafórico de esa crítica que convertía la experiencia poética en un conjunto de principios inefables, comunicables nada más a través de la alegoría y la metáfora, procedentes de disciplinas muy distintas: la mecánica, la gimnástica, la física, la biología, la teología, la política o la geología. La falta de categorías propias para el ejercicio crítico se agudizaba por la vocación de la poesía moderna de ser ella misma crítica, rasgo definitorio señalado por Octavio Paz, como recuerda Escalante:

> Si con los románticos la crítica se vuelve absoluta al asumir el ropaje de la poesía y al confundirse con ella, en el siglo XX se asiste a la inversión radical de este esquema. En lugar de travestirse, la crítica se desnuda y se postula frente a la obra de arte como fuente de valor absoluto. No es la poesía la que coloniza a la crítica, sino al contrario, es la crítica la que ha colonizado todas las formas de la creación.

> Un atisbo de lo anterior asoma ya en los escritos de López Velarde, cuando el escritor sostenía que "el sistema poético hase convertido en sistema crítico"… Octavio Paz registra este cambio cuando sostiene, en la parte final de *El arco y la lira*: "A partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo". En *Corriente alterna*, radicalizando acaso lo anterior, Octavio Paz sostiene: "La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad". Dicho de otro modo: de ahora en adelante, el poema será crítico o no será (Escalante 17).

Lejos de debilitarse, este componente crítico de la poesía se ha radicalizado. La crítica no poética, por su parte, sobrevive apenas visible al amparo de revistas y suplementos literarios, de las universidades y muy ocasionalmente de las redes sociales virtuales (donde la ofensa apasionada suele adelantarse al argumento). La fórmula del *signo en rotación* o del *poema en movimiento* define de manera extensiva y rotunda la producción de las promociones más recientes donde el signo se erige en significado y simultáneamente se invalida; se convierte en el signo que afirma lo que niega (Higashi 65-94). Un acercamiento a las poéticas incluidas en *El manantial latente* de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela demuestra, por ejemplo, su omnipresencia. Ahí, José Eugenio Sánchez compone un poema metalingüístico y autorreferencial cuyo tema es la materialidad de la escritura misma, explícita a través del despliegue de sus estrategias escriturales en un plano espacial ("escribo lluvia / y más abajo la palabra / paraguas / y abajo de ésta [de, literalmente, la palabra paraguas] / escribo tu rostro", (*Manantial* 87). La escena romántica (un rostro bajo un paraguas en la lluvia) se diluye en el inventario de los componentes metalingüísticos y desemboca naturalmente en el metadiscurso obliterado ("después no escribo nada") hasta cerrar el cuaderno donde se escribe y, consecuentemente, concluir el poema. Resulta inevitable pensar en un linaje poético que se remonta hasta "Un soneto de repente" de Lope de Vega ("Un soneto me manda hacer Violante, / que en mi vida me he visto en tanto aprieto; / catorce versos dicen que es

soneto, / burla burlando van los tres delante”), pero también sirve de contrapunto: si en Lope la intención lúdica orienta la conclusión del poema hacia una afirmación de la preceptiva de la época (“que voy los trece versos acabando: / contad si son catorce y está hecho”) y descrédito de los versificadores vacíos, en esta poética de José Eugenio Sánchez se revoca el poema y la escritura misma.

El ejercicio de una crítica feroz en el poema ofrece numerosas vertientes. Para Daniel Téllez, toda escritura es repetición y crítica: “la causalidad que la poesía sugiere anuncia la causalidad primera que arroja luz sobre una poesía lateral que cuestiona a la misma escritura poética… ir hacia adelante, en la escritura poética es volver al origen; es la reescritura del comienzo, la revisión del punto de partida” (*Manantial* 269-270). León Plascencia Ñol prefiere, por el contrario, anular al sujeto (“Nadie en el poema / No yo, su ausencia”) para privilegiar la inmanencia del discurso: “Las palabras son prolongación / del mundo, el centro, raíz de aire / en la inminencia del lenguaje” (*Manantial* 123). La búsqueda del poema inmanente y autorreferencial conduce a Ángel Ortuño a las imágenes “cerradas sobre sí mismas”, a la tradición hermética (vía el *Liber mutus*) y, en última instancia, al *autismo*:

> POÉTICA
>
> Aspiro a formular una secuencia de imágenes continuas, cerradas sobre sí mismas, un poco a la manera del libro mudo (*liber mutus*) de los alquimistas. La diferencia estriba en que no me interesa conservar clave de interpretación alguna: cerrar la jaula y tirar la llave.
>
> También pueden ser útiles para referir lo que pretendo algunas de las descripciones de la patología conocida como autismo (*Manantial* 177).

El autismo como conclusión sugiere otras características asociadas: la anulación de la interacción social, las estereotipias autorreferenciales, el irracionalismo exacerbado, la hiperactividad o pasividad del discurso, la falta de juego simbólico, etc. Para Luis Felipe Fabre, este mundo cerrado que se inaugura en el poema y se concluye en sí mismo depende de una

serie de estrategias lingüísticas cuyo eje será "decir" y "desdecir" ininterrumpidamente (en el juego de la estereotipia autorreferencial): "En éstas andamos: intentando restaurar un decir poético para intentar desdecirlo, al verso siguiente, con los ruidos del mundo: ejercicio de tensión entre lo imposible y lo imposible. Y por supuesto: fracasando. A veces hermosamente, a veces no tanto. Y así hasta nuevo aviso." (*Manantial* 341).

La concepción del poema como signo metalingüístico y autorreferencial conduce a un juego de *decir* y *desdecir*, *escribir* y *desescribir*, en fuerte conexión con el autismo referido por Ortuño, la reescritura de Daniel Téllez o Luis Felipe Fabre, la inmanencia de Plascencia Ñol o la autorreferencialidad de José Eugenio Sánchez. Esta estética de la estereotipia no puede deslindarse de un panorama sociocultural más amplio asumido por las promociones previas. Ahí, como señalaba Octavio Paz, "la mayoría de nuestros poemas, novelas, piezas de teatro, cuentos y ensayos se escribieron en medio de la indiferencia pública; durante mucho tiempo hemos sido un país con autores pero sin lectores" (*Generaciones* 15). Se trata, pese a todo, de una postura estética a la que se ha ofrecido alguna resistencia, como sucede con el manifiesto que presenta *Poesía ante la incertidumbre*, "Defensa de la poesía", donde la emoción se erige como una forma de "superar el artificio estéril y soso, el poema que no dice nada, el poema que enuncia y enuncia y jamás encuentra el sentido, la histeria por el experimento *per se*, la ingenua búsqueda de una 'novedad' que jamás se halló" (11).

¿Qué tipo de valoración estética podría resultar idónea para una obra poética de espectro autista, centrada en la estereotipia autorreferencial y fundada en la estética del tic nervioso de la poesía crítica? Una obra no para comunicar, sino para autocomunicar dentro del restringido perímetro de su inmanencia. Si la crítica es supletoria y el ejercicio crítico se ha convertido en el único sustento del poema, haciendo que el signo valga por sí mismo como única clave de lectura, en su escribirse y desescribirse... ¿cuáles son las categorías crítico-poéticas que determinan el valor intrínseco de una composición dentro de nuestro sistema literario? No me refiero, por

supuesto, a juicios de valor, sino a verdaderas categorías estéticas que permitan medir el impacto artístico de una obra determinada.

En la era de la tradición de la ruptura y del signo en rotación (como me parece que puede caracterizarse con legitimidad a las promociones de la última mitad del siglo XX y a la que despunta en el XXI), si el poema es crítica del poema no podemos ya referirnos a una estética en el sentido más tradicional, sino que requerimos categorías de valoración idóneas para tasar la redundancia del poema que se escribe y se desescribe y el pleonasmo del poema que se refiere al poema. Nos enfrentamos a distintas capas de significación que se superponen unas a otras en la inminente inmanencia del poema autoreferencial.

Cuando nos referimos a la *profundidad* del poema apreciamos la superposición de varias capas, diacrónicas o sincrónicas, de sentido; admiramos, en buena medida, la redundancia, el autotelismo, la estereotipia autorreferencial, la autoreferencia a la inmanencia. Si el poema es un poema crítico, en su madurez se encuentra la semilla de su propia destrucción, porque se escribe para borrarse. En suma, la densidad del poema es la conciencia de su redundancia semántica.

A menudo, la crítica explicita esta *densidad* en el análisis de las capas y capas que se compactan en una perspectiva estratigráfica del poema. En el caso de Gerardo Deniz, uno de los poetas que mejor nos enseñó a leer sus poemas en diagonal, la crítica asumió muy rápidamente que no podía leerse ni en un sentido horizontal ni en uno vertical sin perder la esencia de la composición, sino que debía leerse estratigráficamente; como apunta el mismo Evodio Escalante en *Las metáforas de la crítica*:

> Otras veces, las metáforas están tomadas de la geología: "La poesía de Gerardo Deniz está hecha con un lenguaje subterráneo". Tan es así, que Fernando García Ramírez insiste en colocar a Deniz dentro de una cavidad tenebrosa: "en el túnel, en su laberinto subterráneo Gerardo Deniz combina, fusiona, separa y, cuando está seguro del producto, fija, concreta en estructuras libres y perfectas, ajustadas siempre a lo

> que expresan". De la geología se ha pasado, sin solución de continuidad, a la arquitectura. Nada más "natural", si se quiere, que las metáforas arquitectónicas. La arquitectura y la poesía tornan habitable al mundo. Tienen acaso una misma cuna. Ya José Gorostiza, en sus imprescindibles *Notas sobre poesía*, afirmaba: "La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos". Por eso no debe extrañarnos la recurrencia, en los textos del crítico, de este lugar común arquitectónico: "Estamos hablando de poemas, estrictamente de poemas: construcciones verbales" (12).

En una reseña publicada en 1970, Octavio Paz señalaba que la segunda sección de *Adrede* de Gerardo Deniz tenía una "extraordinaria densidad verbal" ("Deniz" 334), hilo que guiará el resto de su argumentación:

> El libro de Deniz, como su título lo dice muy claramente, es una colección de poemas escritos con deliberación y propósito. ¿Cuál propósito? A primera vista: la poesía es cosa (coso) de palabras. Para Deniz la realidad, aun la más inmediata, posee las propiedades del lenguaje. El mundo visto como un texto (a ratos insensato y casi siempre ilegible). La preeminencia de la palabra no implica ningún intelectualismo: estamos ante una poesía en la que reina la sensación y en la que todo, sin excluir a las ideas y a las nociones de la ciencia, posee la consistencia, el espesor y la temperatura de los objetos físicos. Lenguaje macizo. Condensaciones verbales en el otro polo de las constelaciones de signos de Mallarmé. Continuo ir y venir del objeto-palabra a la palabra-objeto ("Deniz" 335).

Esta *densidad* ("lenguaje macizo", "condensaciones verbales") no pasaría del mero giro estilístico si no fuera por sus correlatos en la misma obra de Paz. Una revisión nada más del volumen de *Generaciones y semblanzas* en sus obras completas deja ver que se trata de un eje de valoración constante. Así, por ejemplo, en el caso de Tablada, escribe Paz que "cada poema encierra muchas riquezas, muchas alegrías, si el lector sabe mover el resorte oculto" (*Generaciones* 157) y frente a Pellicer lo caracteriza por poner en práctica un "arte de miniaturista, concentración, economía de medios" (234); el estilo de López Velarde es "concentrado y complejo" y él mismo es "poeta escaso, concentrado y complejo" (184); *Ifigenia cruel*, de Reyes, "encierra, en cifra, condensada en un lenguaje que

participa de la dureza de la piedra y de la amargura del mar, artificios y bárbaro a un tiempo, toda la evolución posterior de su espíritu" (229); sobre la obra de José Gorostiza escribirá que "es, con la de Jorge Guillén, la más inflexible y concentrada de la moderna poesía en español" (243). La *poesía de la ruptura*, la del *signo en rotación*, la de la *obra abierta*, era una poesía caracterizada por su densidad y profundidad.

Como quedó consignado en el prólogo que escribe Paz para *Poesía en movimiento*, la poesía de ruptura era al mismo tiempo *densa y profunda*; *densa* por su capacidad para condensar la tradición y *profunda* por la sugerente invitación a penetrar en ella. Con frecuencia, en esta selección y prólogo le interesó la *profundidad* y la *condensación* procedente de la diacronía de las obras (o, lo que es lo mismo, su tradición). Así, la obra poética de Reyes es densa y profunda ("hay un eco lejano de Whitman –vía Larbaud– y también resabios de poetas medievales. Con el Arcipreste de Hita tiene más de una semejanza: el gusto por lo popular, el enciclopedismo, la sorna, los bailes y, sobre todo, el erotismo"; "Prólogo" 13-14); de Novo dirá que "no es arbitrario pensar en Catulo al hablar de Novo", que su obra es "una experiencia de rara intensidad" y que la unidad de su obra "está en la unión de dos intensidades: la de su sensibilidad y la del instante" (15); la profundidad de *Línea* de Gilberto Owen sigue la trama del poema en prosa, desde Torri hasta Aridjis, pero sin perder de vista su diacronía: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Max Jacob, Chirico, Breton, Péret, Aragon y Leiris (15-16); la densidad de Villaurrutia encierra el surrealismo francés y la vanguardia mexicana, para desembocar en que "la intensidad de su poesía no es la del instante: es una lenta cristalización de horas y días angustiosos"(16-17).

Esta perspectiva de la poesía no sólo se propone atender a una densidad producto de la superposición diacrónica de capas de sentido, fundamentalmente intertextual, sino que apuesta por los cambios en la forma. Cuando Paz vuelve a la dicotomía de obra cerrada (la métrica regular, las décimas de Villaurrutia y los sonetos de Pellicer) y obra abierta (todo lo que no sea métrica regular), *Muerte sin fin* le parece una obra

que se inclina, en "un acto paradójico", por la obra cerrada, precisamente para terminar con ella y con un estilo poético cuyo ejercicio terminaría por ceder a su revisión crítica. En el mismo prólogo de *Poesía en movimiento*, Paz dirá de *Muerte sin fin*:

> *Muerte sin fin* es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma, al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío. La perfección de *Muerte sin fin* es una reducción al absurdo de la noción misma de la perfección. Un poema como éste sólo se puede escribir al término de una tradición *–y para terminarla*. Es la destrucción de la forma por la forma (19).

Esta concepción del poema de métrica regular como una crítica severa a la métrica regular (que termina por neutralizarla) se corresponde, por supuesto, con el endecasílabo blanco de *Piedra de sol*, de modo que Octavio Paz desarticula los mecanismos constructivos de *Piedra de sol* al mirar a *Muerte sin fin*. En todo caso, las nuevas promociones han dado prioridad a las formas libres, lo que de cierta manera transforma el concepto de forma de la poesía hasta su no forma, una forma diáfana.

En consonancia con estas ideas sobre la *transparencia* de la forma, en este nuevo paradigma del signo en rotación y del poema en movimiento, los componentes semánticos ganarán mayor densidad; Paz, refiriéndose a *Muerte sin fin*, afirmará que "los significados de un poema –cuando se trata de un verdadero poema– son múltiples y, acaso, infinitos. De manera semejante a lo que, según Freud, ocurre con los sueños, en cada poema hay diversas capas de signos y sentidos, castillos de alusiones, *forest of mirrors*" (*Generaciones* 247); de Villaurrutia, Paz escribirá que "sus poemas son máquinas transparentes por las que circulan los elementos terribles: la sangre, las obsesiones, el miedo, la lujuria –la vida" ("Prólogo" 17).

Pese a todo, estas "máquinas transparentes" prevalecen en el centro de nuestra percepción estética, por lo que las "diversas capas de signos y sentidos" a las que alude Paz difícilmente podrán manifestarse sin un soporte formal. Si volvemos a un

poeta emblemático para las promociones más recientes, como Gerardo Deniz, hay que aceptar que la crítica rara vez se ha ocupado del sentido (en especial, por las dificultades que supone su obra en este terreno), pero también de sus estrategias de construcción. Alejandro Palma Castro rescata del cajón de sastre de las poéticas y las teorías dos conceptos clave para el estudio de la poesía de Gerardo Deniz: *extrañamiento* (tomado del formalismo ruso) y *dificultismo* (procedente de la poesía barroca). En este trabajo publicado en 2016, demuestra la capacidad de Deniz para construir un *poema estratificado*, cuya *densidad intertextual* proviene de esa profundidad temática y crítica donde las capas que se superponen crean una fuerte tensión entre ellas:

> Las diversas textualidades que nos acercan hacia el poema van articulándose intertextualmente para revelar el carácter estético de esta escritura; el lector construye el texto poético a partir de una serie de textualidades dispersas discursivamente de diversos modos… Es de notarse la extravagancia temática, recurso particular en casi toda la obra de Deniz; los espacios, las referencias a otros textos, la música o los personajes son siempre lejanos, cultos o iniciáticos. Aunque en el discurso poético se tratan con suma familiaridad, el efecto que deja en el lector es de incertidumbre, de fragmentariedad discursiva, un reto para descifrar (Palma Castro 228).

Aunque ninguno de estos recursos es nuevo por sí mismo, su refinada destilación en un mismo poema provoca un efecto de lectura revulsivo, como sucede con la "Nueva Eloísa" de Deniz:

> La serie de referencias sueltas se vuelve un rompecabezas que aparentemente no llega a un significado concreto, más bien el texto ha sido rellenado con palabras e ideas fragmentadas. Esto es evidente en el final del poema donde incluso la voz poética alude a la falta de entendimiento del receptor… Este procedimiento descoloca al lector, sobre todo a aquel atento, al evadir un significado total del poema. La extrañeza, en este caso, estaría asociada a la imposibilidad de conjuntar un sentido desde las referencias sueltas (229).

Esta búsqueda de una mayor densidad cruza transversalmente el campo cultural de las últimas promociones. Puede verse con nitidez, por ejemplo, en la acumulación de

referencias que se pliegan (y se despliegan) desde los mismos títulos de las antologías: *El manantial latente, muestra de poesía mexicana desde el ahora, 1986-2002*, preparada por Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, toma su nombre de un verso de "A un poeta futuro" de Luis Cernuda, citado como epígrafe (7); *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*, dirigida por Alí Calderón y preparada por José Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís, recuerda el último verso de *Incurable*, de David Huerta: "la luz va dándome nombre" (12); *Nosotros que nos queremos tanto. Poesía contemporánea de México*, con un prólogo de Marcelo Pellegrini, establece su intertextualidad con un bolero de Pedro Junco; *El oro ensortijado. Poesía viva de México*, preparado por Mario Bojórquez, Alí Calderón, Jorge Mendoza Romero y Álvaro Solís, se remonta al soneto de Francisco de Terrazas, fundacional de la poesía novohispana, y en su prólogo a las primeras antologías griegas, a los salmos bíblicos y a los Huehuetlatolli (7 y 11-17); *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*, preparada por Luis Felipe Fabre, retoma el mito recogido por Hesíodo, pero se conecta igual con la poesía de los Siglos de oro que con la época de oro del cine nacional (16); en *Vientos del siglo. Poetas mexicanos 1950-1982*, preparada por Mijail Lamas, Luis Jorge Boone y Mario Meléndez, y coordinada y prologada por Margarito Cuéllar, resuenan unos versos de José Lezama Lima en el poema "Ah, que tú escapes..." (16). Estos títulos alcanzan su efecto revulsivo por la tensión que produce la convivencia de las últimas promociones poéticas con una tradición literaria consolidada en una lectura estratigráfica que el especialista no pasará por alto: Luis Cernuda, David Huerta, Pedro Junco, Francisco de Terrazas, el mito de la Edad de Oro y Lezama Lima. La única condición para apreciar la densidad de estas propuestas estéticas es, por supuesto, desplegarlas.

La densificación como estrategia compositiva tiene distintas vertientes. Quizá una de las formas más obvias sea la ruptura con la tradición literaria. Las posibilidades, evidentemente, son muchas: la forma, el género, el lenguaje, los temas, la

disposición gráfica, etc. La primera ruptura sistemática con la tradición de la poesía mexicana se dio muy tempranamente cuando Octavio Paz asumió que el principal criterio de selección de *Poesía en movimiento* sería el de "la aventura, la exploración, el experimento", lo que automáticamente sacó de la jugada a la métrica regular. Como escribía Paz en las cartas cruzadas con Arnaldo Orfila: "por ejemplo, en mi selección no incluyo un solo soneto de Pellicer. En general, creo que debemos rechazar, hasta donde sea posible, las formas fijas" (Paz y Orfila 60); su aversión al soneto se repite en la selección de Reyes (50) y Ortiz de Montellano (107) y se amplía a las décimas de Nandino (107). En el prólogo a *Poesía en movimiento* se referirá a las formas fijas como a "una jaula" ("Bañuelos tiende a las formas fijas, extraña nostalgia del ocelote por la jaula" 30) y justificará la oscilación de Contemporáneos "entre las formas abiertas y cerradas" por la vocación crítica de la poesía: las décimas de Villaurrutia y los sonetos de Pellicer condujeron a *Muerte sin fin* de Gorostiza, un poema en endecasílabos blancos, caracterizado como "la destrucción de la forma por la forma" (19-20).

A partir de ahí, el versolibrismo (aunque muchas veces se trató en realidad de poemas polimétricos; véase Higashi 93) buscaría sus propios cauces; una dirección muy importante fue la hipertrofia que condujo del verso al versículo, practicada muy tempranamente por Octavio Paz en varios poemas de *La estación violenta* (1959), por miembros de la *Espiga amotinada* (Óscar Oliva o Juan Bañuelos), José Carlos Becerra, Raúl Garduño o José Emilio Pacheco, y adoptada con entusiasmo por poetas de las promociones siguientes, como David Huerta (*Cuaderno de noviembre*, 1976; *Versión*, 1987; *Incurable*, 1987 e *Historia*, 1990), Gerardo Deniz (*Gatuperio*, 1978 y *Picos pardos*, 1987) o Coral Bracho (*El ser que va a morir*, 1982). El versículo robusteció el lenguaje del poema por la suma simple de componentes léxicos, sintácticos y, consecuentemente, semánticos. Esta acumulación fomentaba mayor densidad alegórica (proveniente de la contigüidad entre metáforas) o cascadas de imágenes poéticas que provocaban un efecto de

saturación y una impresión de significados múltiples y dinámicos por la congestión de sus componentes. Mientras el poema aspiraba a la máxima condensación de la experiencia, el versículo conducía a la máxima dispersión de la forma y una retroalimentaba a la otra. El versículo favoreció la digresión que conducía igual a la diversidad temática del monólogo interior, nervioso e inestable, en el que se mezclaban diferentes perspectivas del mismo fenómeno, como en *Cuerpos* (2011) de Max Rojas, que al aparente desorden discursivo que intenta captar una realidad compleja en su simultaneidad, al estilo de *Tránsito* (2011) de Claudina Domingo, o a la condensación de diferentes secuencias narrativas entretejidas, ubicadas en espacios y tiempos distintos, de Christian Peña en *Me llamo Hokusai* (2014). Algunos autores, como Rodrigo Castillo en *Pantone 8602* (2011), alcanzan la densidad por la ilación de frases declarativas que se convierten en poemas al contravenir la lógica del discurso. Otros, como Claudia Posadas, aprovechan la expansión sintáctica del versículo para modelar versos estilizados donde cada idea se enriquece con un aparato de adjetivos y oraciones subordinadas que confieren matices inusitados al verso, como sucede en su *Liber scivias* (2010). En *Diorama* (2012) y *Nudo vortex* (2015), Rocío Cerón crea una experiencia multimedia alrededor del versículo que inevitablemente lo acompaña y enriquece (o no, cuando la obra se aprecia exclusivamente a través de su soporte en papel). En autores como Jorge Fernández Granados, el versículo fue una evolución natural, desde el verso breve hasta el verso largo desprovisto de signos de puntuación. En *Principio de incertidumbre* (2007), el versículo es camaleónico y lo mismo alberga ideas complejas con una subordinación opulenta que oraciones cortas, casi telegráficas, yuxtapuestas una detrás de otra.

Aunque el versolibrismo parecería en principio un modelo abierto, su uso desmedido ha terminado por agotarlo (Higashi 90-91), de modo que el mismo impulso crítico que condujo al rechazo de las formas fijas ha venido a devolverles cierto protagonismo dentro del panorama de la experimentación, lo que refrenda la vocación crítica (y cíclica) de

la poesía. En 1992, Víctor Manuel Mendiola sorprendió con *Vuelo 294*, un poema largo polifónico que recogía a través de varios sonetos el flujo de conciencia del sujeto de la enunciación. Ahí, el encabalgamiento entre versos, estrofas y a menudo sonetos, consiguió un efecto de continuidad que borró muy pronto la sensación repetitiva de las formas fijas; la flexibilidad del endecasílabo de Mendiola hospedó cualquier tema por trivial y poco poético que pareciera ("Ilusiones. El radio. Los discursos. / Gente pobre. La virgen. Los recursos / de Hacienda cada vez más bajos, ante / lo cual el precio de la deuda sube / y el desempleo alcanza un alarmante / nivel", 19). Jorge Fernández Granados inauguró *Los hábitos de la ceniza* (2000) con dos poemas neostróficos: "Xihualpa" (9-14), una *sexta fernandezgranadina*, y "Neme" (15-17), una *novena fernandezgranadina*, ambas polimétricas en espejo (Higashi 311-313). En Mendiola y Fernández Granados, la regularidad métrica confiere densidad y profundidad a un discurso centrado en el libre deambular de la memoria, donde simultáneamente se renuncia a la espontaneidad del monólogo interior para desplegar el orden profundamente lógico y volitivo de la métrica regular. Las memorias son memorias, pero en el poema se organizan conforme a las reglas del arte. Esta confluencia de formas fijas y subjetividad difirió de *Contradanza de pie y de barro* (1996; ahora en *El rayo* 139-166), de Mario Bojórquez, un riguroso estudio en alejandrinos blancos que partía de una imagen de Miguel Hernández para prolongarse por algunos centenares de versos en un lenguaje intencionadamente impersonal, pero rebosante de imaginería poética; la disposición del alejandrino partido en hemistiquios regulares escalonados le daba una apariencia familiar (recordó, por ejemplo, el verso partido irregular usado por Paz en "Viento entero") que se rompía por la coincidencia calculada entre su regularidad estricta y su temática en dos tiempos (un pie que entra y sale del lodo).

En *Fra Filippo Lippi, cancionero de Lucrezia Buti* (1982), Vicente Quirarte hiló veinte magníficos sonetos, serie rematada por el poema largo "Mar abierto" (*Razones* 161-192); su

elegancia literaria y rigor formal contrastaron con los endecasílabos blancos que usó. En *Pájaros sueltos* (1991), también Mario Bojórquez desplegó una serie de formas fijas que unas veces fueron homenajes y otras juegos de ingenio: en "Carta de Averroes" practicó la cuaderna vía sin rimas (*El rayo* 27-29), el soneto invertido en "Duelo de amor" (41), los tercetos en "Arenga de amor" (42), las sextas alejandrinas en "Tiresias" (70) o el soneto en "Aleph y Taw" (83); en "Bitácora de viaje de Fortúm Ximénez" de 1994, el alejandrino partido (97-112) y en "La mujer disuelta" de 1995 el endecasílabo blanco (113-116). En *Debiste haber contado otras historias* (2006), Óscar de Pablo terminó con "Sonetería" (41-44), serie de cuatro sonetos en prosa dispuestos en dos párrafos, con un abanico de temas que remató con una receta de cocina. Aquí, la tensión entre lo literario y lo no literario termina por encumbrar la banal receta de cocina al ámbito de lo poético y desacralizar las reglas del soneto.

En *Hasta aquí* (2014), de Hernán Bravo Varela, el clímax de la primera sección dedicada a las memorias infantiles es un soneto: la historia de un niño de primaria que encuentra su vocación en travestirse para seducir a otros niños (21). Como en Fernández Granados, la tensión entre la memoria personal y la métrica regular confiere una densidad literaria a lo que de otra forma no pasaría de ser una anécdota. Lo métrica regular, en todo caso, no es una rareza en la obra de Bravo Varela: mientras que en sus primeros libros probó con el endecasílabo blanco, el soneto y las liras (puede verse en *Prueba* 12-13, 33, 37-39, 44-48), en *Sobrenaturaleza* (2010) y *Realidad & Deseo Producciones* (2012) apuesta por los poemas polimétricos en versos de arte menor. Lo mismo podría decirse de la obra de Alfonso D'Aquino, ligada a las formas fijas (*Naranja verde* y *Tanagra*, ambas de 1996), con medidas extravagantes como el hexasílabo, el dodecasílabo, estrofas que recuerdan las de la lírica popular, pero en alternancia con estrofas polimétricas, verso libre y caligramas (una lluvia que arrecia en *Tanagra*), o de la obra de Samuel Noyola, vinculada por igual al soneto y al verso de arte menor (*Tequila con calavera* 1993).

El mundo de las formas puede ser, por supuesto, sumamente complejo: Luis Jorge Boone tituló su cuarto libro de poesía, del 2008, simplemente *Novela* (con toda la carga denotativa y connotativa que un título así supone); Tedi López Mills compuso en *Muerte en la rúa Augusta* (2010) un poema extenso, en 34 capítulos, bajo el patrón estricto del relato detectivesco; Josué Ramírez publicó "El rito del conejo" dentro de *Trivio* (2012), un "poema novelado" (39) que paulatinamente evolucionará hacia un poema novelado autobiográfico todavía más ambicioso, titulado *Deniz* (2015); en *Tesauro* (2010), Karen Villeda aprovechó los recursos de las entradas de diccionario para la disposición de cada poema, con lo que textos eminentemente líricos y subjetivos terminan convertidos en entradas lexicográficas, asépticas e imparciales (al menos en apariencia).

Quizá otra ruptura obvia sea con el lenguaje de la poesía. Ahí, desde los albores de la poesía conversacional en México, la densidad de los textos se busca paradójicamente en su conexión con el lenguaje cotidiano. Se trata de una estrategia usada ya por las promociones anteriores para crear tensión al interior del sistema poético (recordemos la primera vez que leímos *Muerte sin fin* y llegamos a eso de "putilla del rubor helado, anda, vámonos al diablo" o al "chillen, putas" de Octavio Paz), pero que encuentra su verdadera vocación hasta *El pobrecito señor X* (1976) de Ricardo Castillo al proponer una nueva estética de lo espontáneo y lo trivial que llega, por ejemplo, hasta *De lunes todo el año* (1992) de Fabio Morábito o *Nada se pierde* (2012) de Eva Castañeda. En José Emilio Pacheco, el estilo conversacional trajo consigo palabras que estaban en fuerte tensión con el sistema poético convencional, pero resultaban congruentes con la lógica expresada en el mismo poema (un papá norteamericano le dice a un niño mexicano, intentando ser amable: "Conozco tu país. / Pasé una noche en Tijuana. / 'Estas son las palabras que me sé de tu idioma: / puta, ladrón, auxilio, me robaron'"; 513). Mario Santiago Papasquiaro, en las antípodas, mezclaría el lenguaje poético convencional con un léxico expresamente no poético ("Semen

que vienes de la niebla / : dime algo : / Semen de guanábana & arsénico"; 87). El lenguaje conversacional, en todo caso, no fue denso por sí mismo; todo lo contrario, se densificó precisamente por las tensiones con el lenguaje poético de la tradición. El coloquialismo de Pacheco o el tremendismo irreverente de Ricardo Castillo o Papasquiaro serían revisados muy pronto en la obra de Gerardo Deniz, quien de inmediato los enriqueció con tecnicismos de muy distintas procedencias; estrategia de composición que se ha injertado con cierto automatismo en *Perlesía* (2012) y *1331* (2013) de Ángel Ortuño o en *Caja negra que se llame como a mí* (2015) de Diana Garza Islas, pero que se magnifica y evoluciona con creatividad y nuevas posibilidades de articulación en obras de amplio calado como las de Daniel Téllez o Julián Herbert. Cuando los lenguajes científico y artístico empezaron a convivir, las tensiones crecieron. Mientras que el *calostro* y el *meconio* tienen una función profundamente denotativa en el contexto técnico de su uso (la neonatología), en "Noche inicial, de calostros y meconios" (Deniz 123) ambos conceptos tendrán un valor metafórico y un sentido netamente poético. Otras formas de apropiación de lenguajes ajenos a la poesía resultarían más naturales: Octavio Paz unió fondo y forma de mitologías y religiones orientales en *Ladera este* (1969); Elsa Cross aprovecharía también su experiencia vital para crear un nuevo lenguaje poético en torno a la religión hindú en *Baniano* (1986) y *Canto malabar* (1987); David Huerta incorporó los giros y los conceptos típicos del posestructuralismo en *Incurable* (1987).

Esta libertad de enhebrar lenguajes de distintas procedencias está en la médula de muchos poemarios recientes: *Contrallaveo* (2006) de Daniel Téllez recupera el lenguaje especializado de la lucha libre y en la sección titulada "Bordón", de *Cielo del perezoso* (23-44) del 2009, el del béisbol; Adriana Tafoya el del ajedrez en *Enroque de flanco indistinto* (2006); en *Se llaman nebulosas* (2010), Maricela Guerrero subraya las tensiones entre la autoridad de la terminología médica y la emoción de unos padres que enfrentan la enfermedad de su hijo; un hilo muy parecido sigue Cristina Rivera Garza en

"Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo" (*La imaginación pública*, 2015). Claudia Posadas recurre a los términos de la mística, la alquimia y la literatura provenzal en su *Liber scivias* (2010); Luis Felipe Fabre apela, alternadamente, al léxico de la literatura provenzal, a *Pedro Páramo* y a la canción ranchera en *Cabaret Provenza* (2007); se apropia del estilo notarial novohispano en *La sodomía en la Nueva España* (2010) y del lenguaje del cine serie B, de la retórica de los movimientos artísticos contemporáneos y de la crítica sorjuanista en *Poemas de terror y de misterio* (2013). El idioma de la música está presente a través de citas de canciones, referencias, simulaciones, parodias (o *covers*), ampliaciones, en poemarios tan distintos como *Calíope baila con el poeta ebrio* (2009) de Carlos Ramírez Vuelvas; *Paisajes en el oído* (2012) de Alberto Blanco; *La radio en el pecho, covers* (2010) de Eduardo de Gortari; *Román live in Percebu* (2011) de Roberto Navarro y *Música para destruir una ciudad* (2015) de Leonarda Rivera.

El deseo de vincularse con el presente inmediato condujo a una simbiosis (crítica o no; paródica o mimética) con los medios de comunicación, a través de distintos ejercicios de apropiación, desde el *mashup* y el *collage* hasta la cita o la parodia; uno de los primeros ejercicios fue "La reclamante", de Cristina Rivera Garza (*País* 73-75), seguida muy pronto por un ejercicio semejante, pero de mayor envergadura: *Antígona González* (2012) de Sara Uribe. La fórmula está lejos de agotarse y puede seguirse hasta *El flarf del narco* (2015) de Moisés Ayala, *collage* de nota roja que rescata la jerga de distintos grupos delincuenciales. El lenguaje de la televisión se incorporó al de la poesía tanto en una clave seria y crítica, como sucede en *Tiempo de Guernica* (2005) de Iván Cruz o en *Todo en orden* (2015) de Coral Bracho, como en una clave de farsa, al estilo de *Señor Couch Potato* (2012) de Luis Alfredo Gastélum. En "Materia oscura", de *.Peceras* (2013), Maricela Guerrero reprodujo el estilo oficialista de los cuerpos policiacos para exhibir su fraseo convencional, su falta de empatía con las víctimas y su lado más absurdo cuando lo mezcla con letras de boleros.

Fuera de los lenguajes especializados, la poesía reciente nunca abandonó el coloquialismo, pero cada vez ha tendido a una estilización mayor en sentidos muy distintos, incluso contradictorios; por un lado, podemos apreciar la incorporación de un léxico coloquial sencillo e inmediato, pero engastado en frases largas y rítmicas, de sintaxis compleja, que distan mucho de la comunicación espontánea; pienso en la sección "Crónicas" en *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay ni río ni llanto* (2013) de Jorge Humberto Chávez o en el depurado estilo familiar de Carlos Ramírez Vuelvas en *Los contradioses* (2015). Por el otro, un rico patrimonio sociolectal de frases cortas, yuxtapuestas, salpicadas de monosílabos y onomatopeyas, como en *La felicidad es una pistola caliente* (2004) de José Eugenio Sánchez. Los matices, entre ambas vertientes son, por supuesto, inabarcables.

Otra apuesta importante en el camino de densificar sus obras fue la creación de redes de sentido, ya sea endogámicas (al interior del *poemario* como estrategia constructiva) o exogámicas (por medio de la intertextualidad con discursos literarios y no literarios como la música, la filmografía, la nota periodística, medios masivos de comunicación, etc.). El modelo para las últimas promociones fue, sin lugar a dudas, uno de los proyectos poéticos más sólidos e influyentes de los últimos años, *Moneda de tres caras* (1994), de Francisco Hernández. Conocido por libros de poemas breves como *Mar de fondo* (1982) y *Oscura coincidencia* (1986), deslumbró en 1988 con *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, un poemario que sin traicionar su estética anterior, alcanzó notas muy altas por la trama de sentidos que se desplegaba entre los poemas, al interior del poemario, y luego al exterior con la música y la biografía de Robert Schumann; repitió el ejercicio en *Habla Scardanelli* (1993), sobre los últimos años de vida de Hölderlin, inmerso en la locura, y cerró la trilogía con una biografía de Trakl, *Cuaderno de Borneo*, publicado en *Moneda de tres caras* (1994). Este trabajo de largo aliento mostró algo que no había sido obvio para las promociones previas, comprometidas con el poema como unidad compositiva: la virtud del

poemario para crear, sostener y darle mantenimiento a extensas redes de sentido sin importar la dimensión de los poemas individuales. Cuando el poema extenso, como *Muerte sin fin* o *Incurable*, parecía la única vía de canonización, Francisco Hernández propuso otra salida con la misma o mayor validez: ahora, cada poema breve se incorporaba a una unidad mayor y dotaba al conjunto de una densidad poética sin precedentes. Esta estructura también se popularizó (al menos en parte) por la intensificación de los programas de becas entre cuyas bases estaba la realización de un proyecto, requisito más fácil de cubrir con una propuesta basada en la unidad de un poemario con la estructura de *Moneda de tres caras* que con poemas sueltos. Así, Hernández entregó un espesor dinámico que dependía de la capacidad relacional de quien leía para identificar vínculos significativos entre las partes e integrarlos a su propia lectura. Esta red de sentido endogámica se nutrió con otra simultáneamente exogámica: por un lado, la música de Schumann (no hay que olvidar que en la primera edición del poemario corría en la página opuesta una partitura de su Nachtstücke für pianoforte, op. 23); por el otro, su biografía. Esto se repitió en los otros dos poemarios de *Moneda de tres caras*. Quizá pueda verse una forma muy evolucionada de esta propuesta en *Acapulco Golden* (2012), de Jeremías Marquines, conjunto de poemas unido por la estancia de Malcolm Lowry en Acapulco, cuya disposición compleja en la página permite distinguir dos planos principales de realización: el registro vital de Lowry a través de los escolios en tipo menor, recreados por Marquines, y el poema en sí mismo como un registro de la hiperestesia onírica provocada por el alcohol.

El poemario cancionero, a semejanza de los *Carmina* de Catulo o los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, tuvo una descendencia amplia y variopinta, que precedió incluso a *Moneda de tres caras*: pienso de forma particular en el *Fra Filippo Lippi, Cancionero de Lucrezia Buti* (1982), de Vicente Quirarte, que se adelantó en forma e intención a *Moneda de tres caras*, si bien el uso del soneto y el estilo abiertamente preciosista redujo el espectro de su influencia entre las generaciones

recientes. El cancionero, en todo caso, no fue una forma ajena. La colección de *Carmina* de Catulo, familiar en el contexto de la poesía mexicana gracias a las traducciones de Rubén Bonifaz Nuño en la Bibliotheca Scriptorum Romanorum et Graecorum Mexicana de 1969, sirvió de columna vertebral para libros tan distintos como *Catulo en el destierro* (1993) de José Ángel Leyva, *Epigramísticos* (1995) de Minerva Margarita Villarreal o *Imago prima* (2004) de Alí Calderón; al hilo de la epigramática, pero con una mirada satírica, Héctor Carreto siguió a Marcial en *Coliseo* (2002).

El soporte anecdótico, a menudo intertextual (literario o no literario), ofreció numerosas variantes, tantas como posibilidades creativas: el *Libro de las piedras* (2003) de Alberto Blanco es un lapidario dividido en progresión ascendente en metales, minerales, rocas y piedras preciosas; la muerte del padre fue tema para *El aire oscuro* (2001) de Daniel Téllez o *Descripción de un brillo azul cobalto* (2008) de Jorge Esquinca; la genealogía personal orientó el discurso en *Fiat lux* (2012) de Paula Abramo; un minucioso estudio sobre el deseo fue el núcleo de *El deseo postergado* (2007) de Mario Bojórquez y otro más amplio y ambicioso sobre los cuerpos que albergan ese deseo inspiró *Cuerpos* (2011) de Max Rojas; el centro comercial fue espacio de reflexión en *Boxers* (2006) de Dana Gelinas; el proceso de la enfermedad sirvió de hilo conductor a *Se llaman nebulosas* (2010) de Maricela Guerrero y el paseo por la ciudad unió las partes de *A pie* (2010) de Luigi Amara o *Tránsito* (2011) de Claudina Domingo; una historia de amor metaficcional articuló *Cuaderno de los sueños* (2009) de Manuel Iris; una aventura pirata, *Dodo* (2013), de Karen Villeda; las aventuras amorosas de un inmaduro Ulises-don Juan, *Odiseo regresa* (2008), de Blanca Álvarez Caballero, y la saga familiar que gravita en torno al hermano muerto, a *Los contradioses* (2015), de Carlos Ramírez Vuelvas; la vida de san Francisco de Asís articula la sección "Fragor fuera del pecho" de Daniel Téllez en *A tiro de piedra* (47-62); los dictadores que abusan se suceden en *Los trajes nuevos del emperador* (2011) de Dana Gelinas y las mujeres abusadas en *Bitácora*

de mujeres extrañas (2014) de Esther M. García; monstruos de serie B y otras especies raras se repiten en *Poemas de terror y de misterio* (2013) de Luis Felipe Fabre; una selección bien elegida de versos de Luis Cernuda da coherencia a la *Realidad & Deseo Producciones* (2012), de Hernán Bravo Varela; la experiencia del viaje al santuario de Emily Dickinson fue el núcleo de *Cámara nupcial* (2015) de Jorge Esquinca; los conceptos de la filosofía existencialista heideggeriana ordenan *Ser en el mundo* (2008) de Alí Calderón; un espacio abstracto o real como unidad de composición en *Ese espacio, ese jardín* (2003), *Cuarto de hotel* (2007) o *Marfa, Texas* (2015), los tres de Coral Bracho, a los que podríamos agregar *Bomarzo* (2009) de Elsa Cross y el retrato de una ciudad en su presente y en su decurso histórico de *Constantinopla* (2013, con fotografías de Svetlana Eremina) de Karen Villeda; una fotografía de Onésipe Aguado de hacia 1862 sirve de hilo conductor a los poemas de *Nu)n(ca* de Luigi Amara (2015). En la tradición de "Batman" de José Carlos Becerra o "Spider Man Blues" de Vicente Quirarte, Superman marca el ritmo de un poemario reciente de Héctor Carreto, *Testamento de Clark Kent* (2015).

Con menos obviedad, Malva Flores cifra la unidad de sus libros en los recursos y no en los temas: en *Casa nómada* (1999), crea una atmósfera unitaria por medio de distintos recursos (a veces, con correspondencias muy sutiles, como usar la última palabra de un poema como primera del siguiente); el faro que guía a quien lee por *Luz de la materia* (2010) es una mirada atenta y reflexiva (la misma que ya se percibía desde *Casa nómada*); en *Aparece un instante, Nevermore* (2012), la presencia insistente de imágenes en movimiento une las partes de este poemario centrado en la percepción del tiempo; las composiciones de *Galápagos* (2016) se encadenan por la experiencia insular, propia, de protesta política de Victor Hugo y de descubrimiento de Darwin. Se trata, en los tres casos, de apuestas de mayor complejidad y riesgo.

En la obra última de Daniel Téllez, alternan de forma dinámica las nociones de unidad y totalidad del poema y del

poemario. En *A tiro de piedra* (2014), el libro es soporte material para cinco secciones distintas, cada una con unidad temática propia: en "Traer a colación" (7-29), se presenta una galería de estudios morales sobre la simulación en distintos sectores de la sociedad, desde la retórica de los países que dan refugio a los inmigrantes ("[Piel de refugiado]" 16) o los valores de los activistas que terminan engullidos por el sistema ("[Tolokónnikova]" 17) hasta las tallas de vanidad que hacen sentir mejor a las compradoras de una talla mediana en vez de una extragrande ("[Unitalla]" 18); en "Respiración artificial" (31-46), se explora el papel de la televisión y el cine en la educación sentimental de su generación; "Fragor fuera del pecho" (47-62) es un conjunto de poemas donde Téllez sigue la vida de san Francisco de Asís desde su vida hasta su muerte; en "Todo está sobre la mesa" (63-69) y "Henos aquí (*modus operandi*)" (71-76), Téllez expone su poética a través del diálogo con Raúl Zurita, de forma explícita, pero también de forma implícita con Gerardo Deniz; y, en la segunda sección, con Raúl Renán. Esta organización se sitúa a medio camino entre la idea del poemario como unidad o la del poema, con una perspectiva dinámica y crítica: los poemas no son partes que dependan del todo para su comprensión, pero sección a sección quien lee puede encontrar ciertas afinidades o sorprenderse por la falta de ellas. Quien lee, en todo caso, debe mantenerse muy atento y asumir que cada texto en su independencia es una provocación programática que se extiende sin solución de continuidad a las secciones y luego a todo el libro.

La popularidad del poemario cancionero tiene su contraparte, por supuesto, en la defensa del poema como unidad (y, consecuentemente, el poemario como el soporte material donde coinciden distintos poemas). Uno de los abogados de esta idea es Julián Herbert quien, a través de varios títulos, subvierte la idea de un proyecto unitario en que los poemas son componentes del cancionero y no poemas en sí mismos. En *Kubla Khan*, por ejemplo, el título parecería sugerir un poema de máscara sobre Kublai Khan, al estilo de *Moneda de tres caras*; al recorrer las páginas del libro, se advierte que no

hay un poema de máscara, sino alusiones dispersas cuyos sustratos o pliegues conceden su densidad al nombre (y a la poética que plasma Herbert en el poemario): un epígrafe de Coleridge y otro de Italo Calvino donde el nombre se asocia al placer (a través del recuerdo de Xanadú, el palacio de verano del Khan) y a su gusto por las historias de Marco Polo. Un epígrafe de Ángel Ortuño explicita el poderío bélico del último Khan, Gengis Khan (título de la última sección del libro y vinculados ambos por un arco temporal: "¿Cuántas horas se hacen / del domo de placer de Kubla Khan / a la persiana de mandobles con la que Gengis Khan / se protege del sol en un hotel que es un caballo?" 78). Como en el poemario homónimo, en este personaje histórico se repliegan tres naturalezas distintas que le confieren densidad: su inclinación por la belleza (y ahí está Xanadú), su aprecio por las historias (Marco Polo) y una profunda violencia (una ola de mutilación). Esta red sutil de correspondencias se repite de varias formas al interior del libro: Xanadú fue el nombre del primer proyecto hipertextual ideado por Ted Nelson (Higashi 401-411) y el paraíso oriental descrito por Coleridge; por ello, Borges sería en Xanadú un inspector sanitario por decreto de Kubla Khan (38) y las monedas en Xanadú mostraban la leyenda "Todo es presente" (20), cita tomada calculadamente de "Fuente", de Octavio Paz, poema de *Libertad bajo palabra* (*Obra poética* I 200-202). La noción de unidad en Julián Herbert sólo se comprende cuando se enmarca en una totalidad discursiva hipertextual. De ahí que la idea de poemario como *álbum*, libro en blanco donde se acumulan al azar textos y fotografías, dé nombre al último libro de Herbert, *Álbum Iscariote*, del 2013.

La densidad como estrategia en la poesía mexicana de nuevo cuño resulta una característica dominante, como espero haber demostrado hasta aquí. Su orientación hacia los pliegues de lo literario o en fuerte tensión con lo literario (renovación de la métrica tradicional; mezcla de lenguajes especializados, lenguaje coloquial y literario; disposición de los poemas conforme a tramas endo e intertextuales muy complejas) apunta a una concepción del poema como ejercicio

ferozmente crítico y, de modo tangencial, a la profesionalización del gremio poético, cada vez más consciente de sus prácticas para enfrentar la carrera de obstáculos de las becas de creación, los premios y las publicaciones prestigiosas, hasta la consolidación a través de un currículo institucional. Una obra literaria creada bajo estas exigencias sólo puede llegar a un nicho privilegiado de lectores y lectoras; aquellos con las competencias necesarias para apreciar la densidad estratográfica de estas propuestas. La paulatina especialización del público lector de poesía ha conducido a una expresión estética de mayor densidad y que exige una considerable competencia literaria para su goce, lo que redunda en una poesía más libre y propositiva en términos creativos.

Este mismo fenómeno, visto desde una perspectiva más amplia, apunta a la hiperestesia permanente en la que vive nuestra cultura de consumo cultural. Lo que hasta aquí hemos llamado *densidad*, en el fondo es un fenómeno de *hipercodificación*. Quizá sea la base de toda poesía, pero que ahora se ha extendido a muchas otras expresiones de la producción cultural gracias a las nuevas tecnologías: los conciertos ya no son en la sala de un inmueble, sino en un auditorio diseñado para varios miles de personas; una obra única de Da Vinci puede reproducirse miles de veces e intervenirse otras tantas. Hoy, la capacidad del poema para impactar en sus lectores y lectoras parece reducida, de ahí que se pida auxilio recurrentemente a la trama intertextual que respalde y ordene los poemas (sea la biografía de Schumann o Lowry, o la de una mujer desconocida en una foto donde aparece de espaldas) o a una reinterpretación de la tradición literaria a través de la repetición renovada de sus códigos métricos o estilísticos, lo que no deja de ser una estereotipia.

BIBLIOGRAFÍA



ABRAMO, Paula, *Fiat lux*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

ÁLVAREZ CABALLERO, Blanca, *Odiseo regresa*. Instituto Mexiquense de Cultura, 2008.

AMARA, Luigi, *A pie*. Almadía, 2010.

_______, *Nu)n(ca*. Sexto Piso / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Secretaría de Cultura de Coahuila, 2015.

AYALA, Moisés, *El flarf del narco*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

BAÑUELOS, Juan, *Espejo humeante*. Secretaría de Educación Pública, 1968.

BECERRA, José Carlos, *El otoño recorre las islas*. [1973.] Secretaría de Educación Pública, 1985.

BLANCO, Alberto, *El libro de las piedras*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

_______, *Paisajes en el oído*. Aldus / Universidad Autónoma de Coahuila, 2012.

BOJÓRQUEZ, Mario, *El deseo postergado*. Lumen, 2007.

_______, *El rayo y la memoria. Primeras letras (1991-2005)*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Puebla / Círculo de Poesía, 2012.

BOONE, Luis Jorge, *Novela*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

BRACHO, Coral, *Cuarto de hotel*. Pre-Textos, 2008.

_______, *Ese espacio, ese jardín*. 2003. ERA, 2012.

_______, *Marfa, Texas*. ERA / Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

_______, *El ser que va a morir*. Joaquín Mortiz, 1982.

______, *Todo en orden*. Universidad Nacional Autónoma de México / Parentalia, 2015.

Bravo Varela, Hernán, *Hasta aquí*. Almadía, 2014.

______, *Prueba de sonido, antología personal (1997-2012)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / PD. Editores, 2013.

______, *Realidad & Deseo Producciones*. Bonobos / Secretaría de Cultura de Coahuila, 2012.

______, *Sobrenaturaleza*. Pre-Textos, 2010.

Calderón, Alí, *Imago prima*. Universidad Autónoma de Zacatecas, 2005.

______, *Ser en el mundo*. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2008; 2a ed., Taberna Libraria Editores / Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011.

Carreto, Héctor, *Coliseo*. Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

______, *Testamento de Clark Kent*. Almadía, 2015.

Castañeda, Eva, *Nada se pierde*. VersodestierrO, 2012.

Castillo, Ricardo, *El pobrecito señor X*. 1973. Verdehalago / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Castillo, Rodrigo, *Pantone 8602*. Bonobos / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

Catulo, Cayo Valerio, *Cármenes*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

Cerón, Rocío, *Diorama*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

______, *Nudo vortex*. Literal, 2015.

Chávez, Jorge Humberto, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay ni río ni llanto*. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Cross, Elsa, *Poesía completa*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Cruz Osorio, Iván, *Tiempo de Guernica*. Praxis, 2005.

D'Aquino, Alfonso, *Naranja verde*. Vuelta, 1996.

______, *Tanagra*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

De Gortari, Eduardo, *La radio en el pecho. Covers*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Deniz, Gerardo, *Erdera*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

De Pablo, Óscar, *Debiste haber contado otras historias*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

Domingo, Claudina, *Tránsito*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

La edad de oro, Antología de poesía mexicana actual. Sel. y pról. de Luis Felipe Fabre; coord. de Álvaro Uribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*. Joaquín Mortiz, 1998.

Esquinca, Jorge, *Cámara nupcial*. era / Instituto Veracruzano de la Cultura, 2015.

_______, *Descripción de un brillo azul cobalto*. era / Gobierno del Estado de Chiapas / Pre-Textos, 2010.

Fabre, Luis Felipe, *Cabaret Provenza*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

_______, *Poemas de terror y de misterio*. Almadía, 2013.

_______, *La sodomía en la Nueva España*. Pre-Textos, 2010.

Fernández Granados, Jorge, *Los hábitos de la ceniza*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Joaquín Mortiz, 2000.

_______, *Principio de incertidumbre*. era / Universidad de las Américas / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2007.

Flores, Malva, *Aparece un instante, Nevermore*. Bonobos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

_______, *Casa nómada*. Joaquín Mortiz, 1999.

_______, *Galápagos*. era, 2016.

_______, *Luz de la materia*. era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

García, Esther M., *Bitácora de mujeres extrañas*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

Garduño, Raúl, *Poemas*. Presentación de Elva Macías. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Garza Islas, Diana, *Caja negra que se llame como a mí*. Bonobos, 2015.

Gastélum, Luis Alfredo, *Señor Couch Potato*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Gelinas, Dana, *Boxers*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Joaquín Mortiz, 2006.

_______, *Los trajes nuevos del emperador*. Pról. de Javier Vargas de Luna. Université Laval / Ediciones Fósforo, 2011.

Gorostiza, José, *Poesía y poética*. Edición crítica de Edelmira Ramírez, coord. allca xxe, 1988.

Guerrero, Maricela, *.Peceras* [*Punto Peceras*]. filodecaballos / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

_______, *Se llaman nebulosas*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Herbert, Julián, *Álbum Iscariote*. era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

_______, *Kubla Khan*. era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Hernández, Francisco, *De como Robert Schumann fue vencido por los demonios*. Ediciones del Equilibrista, 1988.

_______, *Mar de fondo*. Joaquín Mortiz, 1983.

_______, *Moneda de tres caras*. Ediciones del Equilibrista, 1994.

_______, *Oscura coincidencia*. Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.

Higashi, Alejandro, *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Tirant Humanidades / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

Huerta, David, *La mancha en el espejo. Poesía 1972-2011*. 2 ts. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Iris, Manuel, *Cuaderno de los sueños*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

Leyva, José Ángel, *Catulo en el destierro*. 1993. Verdehalago / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

López Mills, Tedi, *Muerte en la rúa Augusta*. Almadía, 2010.

La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México 1965-1985. Dirección de Alí Calderón, selección de Alí Calde-

rón, José Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solis, Gobierno del Estado de Puebla, 2007.

El manantial latente, muestra de poesía mexicana desde el ahora, 1986-2002. Sel., pról., notas y apéndices de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Marquines, Jeremías, *Acapulco Golden*. era / Instituto Nacional de Bellas Artes / Instituto Cultural de Aguascalientes, 2012.

Mendiola, Víctor Manuel, *Vuelo 294*. 1992. Verdehalago / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Morábito, Fabio, *La ola que regresa (Poesía reunida)*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

Navarro, Roberto, *Román live in Percebu*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Ngai, Sianne, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. 2012. Havard University Press, 2015.

Nosotros que nos queremos tanto, Poesía contemporánea de México. Pról. de Marcelo Pellegrini, El Billar de Lucrecia, 2008.

Noyola, Samuel, *Tequila con calavera*. Vuelta, 1993.

Oliva, Óscar, *Estado de sitio y otros poemas*. 1965. Secretaría de Educación Pública, 1986.

El oro ensortijado. Poesía viva de México. Compilación y prólogo de Mario Bojórquez, Alí Calderón, Jorge Mendoza Romero y Álvaro Solís. Secretaría de Cultura de Puebla / Círculo de Poesía / Ediciones Eón / The University of Texas at El Paso / Escuela de Literatura de la Universidad Nacional de San Marcos (Lima, Perú), 2009.

Ortuño, Ángel, *1331*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

_______, *Perlesía*. Bonobos / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano (poemas 1958-2009)*. Edición de Ana Clavel, cuarta edición revisada y aumentada, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Palma Castro, Alejandro, "De la extrañeza al dificultismo: los monstruos de Gerardo Deniz", "*This Spanish Thing*": *Essays in*

Honor of Edward F. Stanton. Edited by Michael J. McGrath, Juan de la Cuesta, 2016, pp. 221-236.

País de sombra y fuego. Prólogo de José Emilio Pacheco, selección y prefacio de Jorge Esquinca. Maná / Selva Negra / Universidad de Guadalajara, 2010.

Papasquiaro, Mario Santiago, *Jeta de santo (antología poética, 1974-1997)*. Selec. de Rebeca López y Mario Raúl Guzmán. Fondo de Cultura Económica, 2008.

Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas, dominio mexicano, obras completas,* t. 4, edición del autor, 4a reimpr., 1991, Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 15-26.

______, "Gerardo Deniz: composiciones y descomposiciones (Adrede)." *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 449, 16 de septiembre, 1970, p. xi; cito por Paz *Generaciones* 333-337.

______, *Obra poética I (1935-1970)*. Edición del autor. Fondo de Cultura Económica, 1997.

______, "Prólogo", en *Poesía en movimiento.* Siglo xxi. pp. 3-34.

______, y Arnaldo Orfila. *Cartas cruzadas*. Siglo xxi, 2005.

Peña, Christian, *Me llamo Hokusai*. Fondo de Cultura Económica / Instituto Cultural de Aguascalientes / Instituto Cultural de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas españoles. Visor - Territorio Poético, 2011.

Poesía en movimiento. México 1915-1966. Sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, pról. de Octavio Paz, Siglo xxi, 1966.

Posadas, Claudia, *Liber scivias*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2010.

Quirarte, Vicente, *Razones del samurai (1978-1999)*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Ramírez, Josué, *Deniz*. Ediciones sin Nombre / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

______, *Trivio*. Bonobos, 2012.

Ramírez Vuelvas, Carlos, *Calíope baila con el poeta ebrio*. Instituto Mexiquense de Cultura, 2009.

______, *Los contradioses*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ayuntamiento de Tijuana, 2015.

Rivera, Leonarda, *Música para destruir una ciudad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

Rivera Garza, Cristina, *La imaginación pública*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

Rojas, Max, *Cuerpos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Sánchez, José Eugenio, *La felicidad es una pistola caliente*. Visor, 2004.

Tafoya, Adriana, *Enroque de flanco indistinto*. VersodestierrO / Mezcalero Brothers, 2006.

Téllez, Daniel, *El aire oscuro*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

______, *A tiro de piedra*. Bonobos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

______, *Cielo del perezoso*. Bonobos / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

______, *Contrallaveo*. Universidad Autónoma de Estado de México, 2006.

Uribe, Sara, *Antígona González*. 2012. Surplus, 2014.

Vientos del siglo. Poetas mexicanos 1950-1982. Selección y notas de Mijail Lamas, Luis Jorge Boone y Mario Meléndez, coordinación, selección, prólogo y notas de Margarito Cuéllar, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

Villareal, Minerva Margarita, *Epigramísticos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 1995.

Villeda, Karen, *Constantinopla*. Fotografía de Svetlana Eremina. Buró Blanco / Postdata editores / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

______, *Tesauro*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

______, *Dodo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Poéticas sonoras: constelación y momento de una comunidad en potencia

Susana González Aktories
Facultad de Filosofía y Letras, unam



Hacia las poéticas sonoras en México

Las poéticas sonoras siguen siendo presas de una extraña paradoja: se asumen como confinadas a la marginación, sin gozar del debido reconocimiento, pese a los esfuerzos continuados de una consistente comunidad de creadores y gestores, así como del creciente apoyo recibido en las últimas dos décadas por diversas instituciones, con lo cual se han ganado un lugar estratégico –aunque todavía discreto– en el escenario cultural del país.

Por poéticas sonoras puede entenderse todo tipo de ejercicio creativo que se ejerce acústicamente, en un campo en donde se encuentran e intercambian sobre todo algunas prácticas de la poesía y el arte sonoro. La razón para preferir la noción de poéticas sonoras sobre la de arte sonoro es que la primera no lleva la carga histórica que tiene la segunda, asociada a las prácticas experimentales de artistas de formación musical, surgidas sobre todo a partir de los años ochenta. La otra carga es la asociación del arte sonoro con las artes visuales, específicamente con obras de instalación, obras consideradas más en su sentido espacial. Además, las poéticas sonoras permiten remontarse igualmente a los impulsos de las primeras vanguardias artísticas de las que estas propuestas de arte

expandido e intermedial se dicen herederas (en particular el dadaismo y el futurismo italiano y ruso),[1] que hablar de sus más recientes expresiones de manipulación verbal y acústica, sin necesidad de restringirlas a una sola disciplina artística.[2]

"Poéticas", como concepto en plural, conlleva adicionalmente una potencia multiplicada, que se puede vincular con principios, posibilidades de acción creativa y compositiva, y estados de conciencia muy variados. Las poéticas albergan, por ende, una dimensión no sólo filosófico-estética sino también práctica y material de dichos procesos creativos. Para la perspectiva que aquí interesa resaltar, presentan incluso un guiño al acto "poético" extendido: específicamente a la dimensión performativa del poema, como un cuerpo sonoro que abre su espectro a múltiples formas de tratamiento y experimentación. Las prácticas que bajo esta idea se pueden agrupar generan formas discursivas en las que la materialidad de la voz suele ser elemento clave, aunque no exclusivo.[3] El

[1] Véase Rocha 2012: 215 y ss.

[2] Tomado del inglés "sound art", y este a su vez derivado de la noción "Klangkunst" acuñada a partir de los años ochenta, pero a la que suma la idea de ruido (véase Bernd Schulz, *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst*, 2002, citado en Pardo 2016: 87). Como expresión se comienza a practicar y reconocer desde décadas anteriores, en el marco del *performance*, de la poesía experimental, así como en otras prácticas intermedias, y en lo que Michael Nyman ya en los setenta llamaba "música experimental". Estas prácticas abrieron un espacio ideal de confluencia para artistas de muy diversas formaciones disciplinares, para trabajar, más allá de los prejuicios, distintas formas de organización del sonido con intenciones artísticas (véase Iges 2016: 27). El arte sonoro se refiere así a "(…) experimentar con el sonido interactuando con otras maneras de hacer arte (…). Estas formas diversas de trabajar a partir del elemento sónico, se traducen en poesía sonora, radioarte, música electroacústica y electrónica, música experimental, paisaje sonoro, escultura sonora, instalación sonora, acciones sonoras e intermedia, entre otras", (Rocha 2012: 376), algunas de ellas incluso vinculadas a partir de enfoques proporcionados por el arte conceptual, como sugiere Alan Licht (véase Licht 2007).

[3] Las poéticas sonoras en ese sentido no se circunscriben a la noción de voz humana, sino a todas las posibilidades de engendrar una presencia enunciativa, por ejemplo a través de elementos vocales manipulados y

abanico de expresiones puede abarcar desde la más tradicional lectura en voz alta de poesía, pasando por las prácticas orales de la poesía en lenguas originarias, hasta la poesía sonora, así como otras variantes enunciativas, entre las que se encuentran la recitación o declamación, la improvización, en particular en forma de *slams* y –en interacción con códigos provenientes de la esfera musical–, de rap y de hip-hop. Asimismo, contempla otros tipos de *performance* apoyados en la manipuación tecnológica del sonido y en el diálogo con distintas formas de música experimental.

Entre los formatos en los que hoy en día suelen circular las poéticas sonoras están los festivales y encuentros –estos últimos por ejemplo en forma de sesiones de "micrófono abierto" o competencias tipo *slam poetry*–; las exposiciones; los cursos y talleres centrados en la voz y su potencial creativo; la edición de discos compactos; las transmisiones radiofónicas en programas destinados a estos temas; y la proliferación de espacios en web que difunden estos materiales en forma de videos o de *podcast*.

Esta diversidad de prácticas se da en espacios de socialización y con apoyos muy diversos, entre los que se destacan tanto los de iniciativas del sector privado como los de instituciones gubernamentales de apoyo a la cultura, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), o instancias culturales de cooperación internacional,[4] además de órganos académicos de educación superior. En lo que sigue se procurará ejemplificar el papel cumplido en décadas recientes precisamente por uno de estos últimos: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Mediante sus varias dependencias culturales, que han servido de foro, apoyo editorial y difusor, estas propuestas gradualmente se han expandido y desarrollado. Y aunque queda claro que no es la UNAM la única institución en

distorsionados a tal grado que apenas resultan reconocibles, o voces/sonidos producidos ya puramente por mediación de la máquina.

[4] Centro Cultural España, la Alianza Francesa o Goethe Institut, por mencionar algunos.

respaldar estos discursos, sí resulta una muestra muy ilustrativa que refleja el crisol de productos y formas de circulación de estas poéticas sonoras en el México actual. Por razones prácticas, el enfoque está puesto en el lugar que estas últimas ocupan dentro de los programas correspondientes de las distintas instancias culturales o de difusión que abraca dicha institución; sin embargo, la perspectiva también se abre por momentos, sincrónica y diacrónicamente, mostrando cómo operan también dentro de una red cada vez más amplia y sólida, ofreciéndonos un rico panorama en constante crecimiento.

Prácticas extendidas de la poesía en diálogo con otras esferas artísticas: confluencias de circuitos y mediaciones en la UNAM y más allá

En una revisión panorámica de los múltiples espacios culturales que ofrece la UNAM, y destacando a manera de ejemplos algunas de sus actividades emprendidas en el marco de las poéticas sonoras desde 1994 a la fecha, se puede realizar un primer diagnóstico que sirve de radiografía del estado y la evolución que estas prácticas han tenido en México. En conjunto, las muestras tomadas permiten ver cuáles son las circunstancias en las que surgen, qué agentes y razones contribuyen a su circulación y multiplicación, y cuán diversa es la oferta de expresiones, que a su vez ha llevado a la creación de públicos cada vez más especializados, sensibilizados y asiduos a exponerse a este tipo de discursos.

Una breve mirada histórica a algunas de estas iniciativas podrá asimismo mostrar que, más que por labor de una institución como tal, los motivos de su crecimiento y aceptación se debe, sobre todo, a la suma de esfuerzos individuales, tanto de quienes se buscan promover y posicionar como artistas, como de quienes ofrecen su apoyo para la realización de actividades. Se verá también que en muchos casos son las mismas personas las que adoptan el papel de figuras multifacéticas: entre creadores, docentes, investigadores, gestores, promotores y directores de dependencias. Estos roles, que se pueden dar

de manera alternada o simultánea, coadyuvan a una potencial "institucionalización" de estas prácticas que forman parte de dinámicas comunes e instituidas, mediante las cuales se suele promover la cultura en el país. Y son estas prácticas precisamente también gracias a las cuales, aun dentro de una institución, se han abierto los espacios para la exploración artística, en formatos y con propuestas que siguen abriendo brecha. Lo que parece entonces una serie de coyunturas casuales, vista así, responde a una lógica cultural particular que es importante tener en consideración.

*

Entre los foros con los que cuenta la UNAM, puede iniciarse el recorrido haciendo un recuento de museos y centros culturales, como espacios clave que desde mediados del siglo XX han permanecido sensibles y abiertos a este tipo de prácticas, promoviéndolas sobre todo en forma de exposiciones, ciclos de encuentros o festivales.

El Museo Experimental El Eco, por ejemplo, es uno de los centros que desde su concepción en 1953 por el multifacético artista alemán Mathias Goeritz, bajo lo que llamó una "arquitectura emocional", se ocupó de promover propuestas artísticas innovadoras e intermediales. Ubicado en la colonia San Rafael de la Ciudad de México, en un edificio moderno diseñado especialmente para las presentaciones del arte más contemporáneo de su momento, se prestó como espacio ideal que muy pronto se volvió referencia para la organización de *happenings*, *performances*, esculturas e instalaciones sonoras y multimedia, al igual que otras prácticas artísticas expandidas, manteniéndose hasta la fecha como foro abierto a la experimentación artística. En este marco, también la poesía ha llegado a tener una presencia constante: ahí se dieron cita por primera vez creadores de diversos movimientos artísticos de corte conceptual, algunos de los cuales –incluyendo al propio Goeritz– incursionaron en la poesía concreta; otros más, con orientaciones de tipo colectivo y colaborativo que derivaron

por ejemplo en expresiones del arte correo; otros más, con propuestas poético-performativas de carácter sonoro.

Entre las actividades más memorables organizadas en este recinto en años recientes se encuentran los ciclos de *Poesía y Música: Verbatim Vortex* (2010) y *Sonorama* (2011), ambos curados por el poeta y crítico literario Ricardo Pohlenz. El cartel promocional del primer ciclo da las claves del impulso que movió a su realización, haciendo énfasis en la posibilidad de lo sonoro como una dimensión que nutre y transforma la esencia poética:

> La poesía en voz alta es poesía transfigurada, es letra y música concentrada pero no música cantada, es un acto de combustión multidisciplinaria una llamarada que se levanta al cielo como proclamación de su lugar y su tiempo. La palabra es algo que se contagia y no puede quedarse quieta mucho tiempo, son nuevos aires todavía. ¿Sabrá dios lo que harán después? Por lo pronto, es lo que se oye y mira (<http://eleco.UNAM.mx/eleco/events/vervatim-vortex-poesia-y-musica-en-el-eco/>).

Esta visión se vio complementada con las declaraciones mediante las que *a posteriori* el museo reseñó dicha actividad, con un tono más metafórico, pero con la misma intención militante, liberadora y en cierta forma contestataria a las convenciones desde las que se sigue dominantemente practicando la poesía en México: “Verbatim Vortex se abrió como una posibilidad para quienes no se han rendido a ser mariposas sobre el papel y sobreviven como intérpretes de sí mismos al margen de lo masivo” (*idem*). Entre los participantes de este ciclo se contó con una nómina variada: Mardonio Carballo, poeta que escribe y recita en lengua náhuatl; Juan Pablo Villa, compositor, músico y vocalista, con quien desde entonces Carballo comenzó una colaboración creativa más estrecha –presentándose ambos ahora como el dúo llamado *Xolo*–; el músico experimental regiomontano Ángel Sánchez Borges; José Eugenio Sánchez, quien se asume como juglar regiotapatío del *underground*; y el dúo de los Ositos Arrítmicos de Lemuria, integrado por Fernando Díaz Corona y el propio Pohlenz, con una propuesta de toque psicodélico y tono irónico que se autodenominó “vodevil postmo”.

El éxito de esta convocatoria llevó a la organización de *Sonorama* un año después, esta vez bajo una propuesta de curaduría que convocó sobre todo a voces femeninas, y en la que se buscaba tematizar el ruido como estrategia de superposiciones, privilegiando la fusión de discursos y la generación de nuevas texturas a través de ello. La nómina de poetas y artistas reunida en este ciclo no fue menos heterogénea que la del año anterior: la poeta Rocío Cerón se presentó con fragmentos de su libro *Tiento*, que incluye la colaboración especialmente comisionada al compositor Enrico Chapela, cuyas piezas en este encuentro fueron interpretadas por Natalia Pérez Turner al chelo. Natalia Toledo ofreció un *performance* en el que hacía explícita la co-presencia multilingüística de zapoteco y español. Jezzy P., una de las pioneras en la escena del rap, se presentó con un trabajo colectivo realizado con mujeres de la calle. Durante el encuentro también se evocó la obra del, en ese año, fallecido músico y poeta Abel Membrillo (véase Pohlenz 2012).

*

De orden no menos exploratorio en lo que a discursos artísticos se refiere, el Museo Universitario del Chopo, fundado en 1975 en el "Palacio de Cristal" de estilo modernista erigido en 1902 en la colonia Santa María la Ribera, ha mostrado un sostenido interés en apoyar la difusión, la crítica y la reflexión en torno a lo que se denominan "heterodoxias en las artes escénicas, visuales y la literatura". Además, plantea como parte de su misión conservar la memoria de la "subterraneidad", y propiciar "el encuentro de las diversas culturas postsubterráneas de la actualidad global con la comunidad universitaria, y el público en general". (<http://www.chopo.unam.mx/misionyvision.html>).

Es en ese espíritu como "el Chopo" –nombre bajo el que comúnmente se le conoce– también ha apoyado desde su apertura la difusión de la poesía en sus manifestaciones más exploratorias en México, prestándose luego, desde mediados de

los ochenta, a ser una de las sedes más constantes de las *Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental,* coordinadas en sus diez entregas por Araceli Zúñiga y César Espinoza.[5] Prueba contundente de esta alianza fue la celebración, ahí mismo, de la "Primera Declaración de El Chopo", en enero de 1996, en el marco de la *5ª Bienal*. Este acto que se vio refrendado en 2012, a dos años de la reapertura del museo tras la refuncionalización que del interior del edificio realizara Enrique Norten en 2010, con la presentación de la "Segunda Declaración de la Bienal de Poesía Experimental", en que se contó con la presencia de poetas simpatizantes, colaboradores o co-coordinadores de dichas bienales, de la talla de Clemente Padín o Jaap Blonk.[6] Finalmente, el compromiso de estas declaraciones se vio sellado el 16 de octubre de 2015, en una ceremonia de formato similar a las anteriores, pero anunciada como "30 años de las Bienales Internacionales de Poesía Visual-Experimental", donde se volvieron a reunir algunos de sus protagonistas y fundadores, con la finalidad de cumplir oficialmente lo que casi veinte años atrás se había proyectado, donar al Chopo el archivo digital derivado de los largos años de celebración e intercambio de estos encuentros. Ello, como se buscaba desde la primera declaración, con fines de una adecuada administración y difusión de los materiales compilados, y con la convicción de que dicha documentación será capaz de generar nuevo conocimiento, despertando el interés para posteriores investigaciones en estos temas.

[5] La organización de las *Bienales,* en tanto proyecto colectivo e independiente iniciado en 1985, se realizó a partir de la creación de una asociación civil que se vio irregularmente apoyada por diversas instancias públicas, como el gobierno del Distrito Federal o la Secretaría de Relaciones Exteriores, con la excepción de la UNAM, sobre la cual Zúñiga declara que fue siempre quien los respaldó: "a través del Museo del Chopo y el maestro Gonzalo Celorio, entonces director de Difusión Cultural" (Zúñiga, volante repartido durante el encuentro en 2015 y publicado en *Foro Universitario* no. 4, enero-marzo 2016, p. 3).

[6] Para un recuento más pormenorizado de estos eventos, véase Espinoza y Zúñiga (2012).

Desde otra dimensión material, el Chopo apoyó además la edición de un amplio catálogo antológico de las *Bienales*, preparado por Espinoza y Zúñiga (2017), con la intención de hacer circular también de forma impresa los resultados de las prácticas intermediales surgidas en ese marco, que implicaron una participación rica de artistas con propuestas, lenguajes y recursos tecnológicos y materiales muy diversos.

El respaldo que dio el Chopo a iniciativas como éstas, desde su celebración hasta su difusión documental en forma digital e impresa, sigue contribuyendo a la intención de sus organizadores y de los artistas participantes, a que México se sume a los movimientos internacionales que ofrecen "oportunidades inéditas para metaforizar desde perspectivas inusitadas la creatividad" (<http://www.chopo.unam.mx/lit_exp/BienalPoesiaExperimental2015.html>). Y si bien por su propio interés fundacional estas *Bienales* específicas se enfocaban en la dimensión visual de la poesía, en el marco de su experimentación se abordó no sólo a nivel teórico sino también en el práctico la naturaleza performativa de algunos poemas en tanto acciones y procesos, desde su carácter sonoro.[7] No obstante, los registros que tanto en audio como en video pudieron recogerse de esos momentos, en su mayoría fueron realizados con escasa infraestructura y planeación, entre otras cosas debido a que, como acciones, *happenings*, lecturas o recitaciones que eran, se asumían desde lo efímero, desde la unicidad del momento, a veces incluso deliberadamente evitando su documentación. En cualquier caso, los materiales con cuyo registro se cuenta, siguen a la espera de

[7] Varias contribuciones teóricas que consideran la dimensión sonora y musical de esta poesía, y que fueron publicadas en esos años en memorias de catálogos o antologías de poesía sonora en otros países, se retomaron y en algunos casos tradujeron del inglés o portugués al español por el propio Espinoza, para su publicación en las memorias documentales de sus propias bienales. Entre los autores que tocan estos temas y que recogió Espinoza están Xavier Canals, Dick Higgins y Enzo Minarelli.

ser donados para proceder a su adecuada restauración, preservación, catalogación, difusión y estudio.[8]

Más allá del apoyo a estas *Bienales*, el Chopo ha sido sede de otras acciones y festivales que han involucrado las poéticas sonoras en relación con el *performance* y la expresión corporal. Tal es el caso del *Festival Internacional de Performance,* cuya primera emisión se dio en este recinto en 1992, aun cuando a partir de su segunda entrega y hasta la fecha cambiara su sede al Ex Teresa Arte Actual, gracias al impulso de Lorena Wolffer y Eloy Tarcisio. Desde su surgimiento, este *Festival* ha puesto en evidencia, por ejemplo, el trabajo realizado por varios artistas en una línea de experimentación fono-verbal.[9] Por lo que toca al Chopo, se ha mantenido abierto a este tipo de manifestaciones performáticas, como se desprende de su programación en los años recientes.[10]

[8] En un intercambio por correo electrónico con Espinoza, aclara que él y su esposa siguen siendo depositarios y responsables de los cerca de 1 200 materiales originales, "según se especificó en las convocatorias para la realización de las Bienales". Pero añade que a cambio de un "óbolo" que compensara las más de treinta décadas que han curado, conservado y mantenido este acervo, "podrían formar parte del conjunto de materiales que entregaríamos a la institución que se quisiera hacer cargo de todo", (cita reproducida del intercambio por correo electrónico sostenido con Espinoza el 19/4/2017).

[9] Rocío Cerón observa un auge de las prácticas fono-verbales en México, precisamente a partir de la celebración de este festival, con *performances* poéticos en los que se sumaban la acción, la visualidad, la mezcla lingüística y otras variantes interdsisciplinares. Además de su propia contribución, recuerda en este mismo tenor las propuestas de Armando Sarignana, Guillermo Gómez Peña o Katia Tirado (Cerón 2016: 132). Sobre la serie del Festival, que se continúa celebrando en el Ex Teresa Arte Actual, véase <http://exteresaperformance.blogspot.de>, además de las referencias al mismo en relación con el feminismo en Mariana Rodríguez Sosa (2010).

[10] Cabe recordar, por ejemplo, la "lectura performática" realizada en noviembre de 2014 por Mónica Mayer, una de las pioneras en la escena del *performance* en México. Bajo el título "Las artistas en la década emergente, treinta años después", Mayer retomó el escrito inédito que había preparado para la exposición *Una década emergente* (1984) en este mismo recinto, en una acción que incluyó documentación gráfica, tematizando

En otra modalidad que se inscribe dentro del marco de lo poético, el Chopo en los últimos tiempos –sobre todo bajo la dirección de José Luis Paredes Pacho– también ha sido sede de festivales de *slam* y de *spoken word*. Esto gracias a iniciativas como las de Rojo Córdova, poeta y rapero, quien en 2012 congregó al *eSPOKEN Word Festival*,[11] y quien entre 2015 y 2017 ha organizado ciclos de *Micrófono abierto: lo que se lee con el oído* –co-conducidos con Cynthia Franco.[12] Asimismo, se han impulsado, a nombre del Chopo, otras variantes de *performance* poético, pero efectuadas fuera del recinto, como en el caso del *Karaoke Sor Juana. Entre la tradición y el remix: nueva poesía del DF* (2014), una propuesta del poeta y novelista Daniel Saldaña planteada como ciclo de recorridos por la colonia donde se ubica el museo, con el fin de presentar a "autores del actual panorama poético nacional en sitios donde cualquiera puede escuchar poesía".[13]

la memoria, el registro y el archivo (véase <http://www.chopo.unam.mx/performance/LasArtistas.html>).

[11] En 2013 Rojo Córdova preparó, a partir de ahí, el libro *eSLAMex. Primera Antología de eSpoken Word Mexicano* (<https://eslamex.bandcamp.com/album/eslamex-primera-antolog-a-de-espoken-word-mexicano>). Sobre las diferencias entre el *slam* y el *spoken word*, y los antecedentes de cómo estas prácticas se expandieron y fueron recibidas en México, además de una breve ponderación de los antecedentes del hip-hop mexicano, consúltese Paredes Pacho (2013: 223-225). Aun cuando la calidad de estas expresiones se ha valorado como muy irregular, se reconoce que a su manera han vuelto accesibles ciertas formas discursivas en sectores de la sociedad que antes no las consideraban (véase Cerón 2016: 126-127).

[12] Esta propuesta, organizada mensualmente, cuenta con una muy amplia nómina de participantes. No se plantea como competencia, como ocurre en los *slams*, sino bajo las condiciones de respetar los tres minutos que se tienen disponibles para compartir en el micrófono, y de "escuchar al otro cual si fuera un libro". Por lo que toca a la orientación temática, se persigue que la poesía dialogue "en un cruce temático con científicos, músicos, cineastas, académicos, artistas escénicos y público general". (<http://www.chopo.unam.mx/literaturaexpandida.html>).

[13] Véanse referencias en <http://www.chopo.unam.mx/literaturaexpandida.html>, así como en la nota de la redacción de *Tierra Adentro* publicada el 25 de marzo de 2014 (<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/karaoke-sor-juana-entre-la-tradicion-y-el-remix-nueva-poesia-del-df/>).

Pero la apertura del Chopo no sólo se ha dado a nivel de formas artísticas y de espacios, sino también de propuestas provenientes de otras latitudes del país, como ocurrió con el encuentro "Taco Shop Poets. Voces de la frontera" (2013), que dio lugar a una lectura de "artistas escénicos, artistas músicos y poetas", todos ellos provenientes de San Diego, California. Resulta significativo que éstas, así como las distintas actividades anteriormente mencionadas, hayan quedado agrupadas en el sitio en red del museo bajo la categoría particular de "literaturas expandidas".[14]

Pero más allá de lo que muestra el sitio en esa amplia categoría, las prácticas expandidas de la literatura también se han hecho presentes en el Chopo a través de sus exposiciones, como lo muestra *Transcripciones: escritura conceptual y lenguaje*, una exhibición curada por Esteban King en 2014. Se trataba de una propuesta que partía de la obra de Salvador Elizondo para tematizar sobre todo la visualidad y legibilidad del lenguaje cuando es escrito, al igual que la escritura como tecnología y como forma de presentación, que incluía desde el soporte del libro hasta instalaciones plásticas o aun aquéllas que se planteaban entre la inscripción sonora, la oralidad y el sonido. A pesar de las aproximaciones tan variadas en cuanto a recursos y prácticas estéticas, la exposición puso en diálogo la obra de medio siglo de trabajo de artistas radicados en México, que se complementaban de forma no sólo congruente sino productiva. Así, a la luz de este contexto, se presentaron también propuestas de Ulises Carrión, que desde su surgimiento para acá han abandonado la marginación para

[14] El espacio de "literatura expandida" también se ha entendido desde una perspectiva conceptual, para pensar la literatura más allá de sus circunstancias actuales, como se deriva de la actividad "Escribir mañana" que, en 2013, convocó al novelista Juan Villoro y al poeta digital e investigador iraní Mohsen Emadi radicado en México, bajo la moderación de Philippe Ollé-Laprune; o la de los espectáculos como "Mientras nos dure el veinte", realizado en 2014, en donde se fundieron la literatura y el rock en las figuras de Juan Villoro y Diego Herrera, este último músico la agrupación Caifanes, quien presentó textos de Villoro empleados en sus canciones.

ponerse en el centro de atención e interés de la crítica de la literatura mexicana actual, a la par de piezas de sus contemporáneos como Martha Hellion, creadora plástica especializada en libros-objeto, que en los años 70 compartió con Carrión y con Felipe Ehrenberg el exilio voluntario en Europa. La exposición, si bien consideraba esta mirada retrospectiva, hacía converger esas voces pioneras con las de artistas más jóvenes que ahora dominan la escena, como Verónica Gerber Bicecci, quien se identifica como artista visual que escribe; o Tania Candiani, quien comparte con ésta su interés por las intersecciones entre lenguajes como sistemas semióticos, pero sumando a ello el sonido y la tecnología; o el músico experimental Israel Martínez, interesado también en las relaciones entre sonido, palabra e imagen, las cuales explora en piezas que van desde instalaciones sonoras hasta acciones, intervenciones y composiciones electroacústicas.[15] *Transcripciones*, además, contó con diversas activaciones, entre las cuales se tematizaban procesos de escritura y legibilidad, y que partían de la lectura en voz alta, generando un vínculo entre la palabra hablada, el lenguaje gestual del cuerpo en la danza y en el lenguaje de señas.[16]

Tras esta curaduría en donde dominaron las obras plásticas, no asombra que un año más tarde King organizara, junto con Enrique Arriaga, *Fonema* (2015-2016), una exhibición cuyo título ya hace alusión a la articulación verbal y sonora, en consonancia con el acento que ahora se buscaba poner en las artes sonoras, surgidas por cierto en épocas y en esferas que por

[15] Entre los artistas incluidos en esta exposición, además de los ya citados, estaban Carlos Amorales, Enrique Arriaga, Omar Bocanegra, Daniela Bojórquez, Maru Calva, Ricardo Cuevas, Helena Fernández-Cavada, Manuela García, Pablo Helguera, Joshua Jobb, Magali Lara, Paulina Lavista, Adriana Martínez Cuspinera, Noé Martínez, Jorge Méndez Blake, Miguel Monroy, Víctor del Moral, Edgar Orlaineta, Vicente Rojo, Sebastián Romo, Álvaro Verduzco.

[16] Una de estas activaciones fue encargada al laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (*lleom*), cuya documentación puede consultarse: <https://lleom.net/portfolio/lleom-en-la-exposicion-transcripciones/>.

otras razones también pueden vincularse con las de artistas integrados en la exposición de *Transcripciones*. Presentada esta vez fuera de las sedes de la UNAM, en el museo de arte experimental Ex Teresa Arte Actual, en colaboración con el Laboratorio Arte Alameda, compiló piezas de algunos artistas también incluidos en la presentación del Chopo, como Israel Martínez, con lo cual se evidencia de nuevo lo porosos y transitables que se vuelven los límites disciplinares, cuando se observan desde paradigmas exploratorios.[17] No obstante, por contraste con la exhibición anterior, cuya finalidad era crear un diálogo transversal entre artistas de distintas épocas y disciplinas, ésta se planteó específicamente como retrospectiva en torno a los primeros festivales internacionales de Arte Sonoro organizados en México entre 1999 y 2002 –siendo Guillermo Santamarina director del recinto que ahora albergaba esta exposición, y Manuel Rocha el curador de los festivales.[18] Por ello, parte de los materiales que se presentaron aquí fueron tomados del archivo documental resguardado en el Centro de Documentación del Ex Teresa.

Tal como ocurrió con *Transcripciones,* y como se ve cada vez más frecuentemente como parte de los formatos que hoy en

[17] La exposición compiló además obra de artistas como Marcela Armas, Félix Blume, Mirna Castro, Arcángel Constantini, Carmen Espinoza, Adriana García, Rolando Hernández, Mayra Huerta, Carla Lamoyi, Francisco Rivas, Tito Rivas, Manuel Rocha y Benito Salazar, varios de ellos declaradamente interesados en incorporar en sus piezas la voz y la palabra articulada, en propuestas capaces de emparentarse con la poesía experimental y sonora.

[18] Esta serie de festivales se vio continuada en 2007 con la *Vª Muestra Internacional de Arte Sonoro: Fragmentos Sonoros*, curada por Taiyana Pimentel, cuyo acierto fue "realizar una curaduría a partir de trabajos que exploran el sonido desde una reflexión urbana, social y política y no nada más buscando similitudes en lo auditivo" (Martínez 2012: 412). Participaron nuevamente Armas e I. Martínez, además de Iván Abreu, Mario de Vega, Gilberto Esparza, Gerardo Monsiváis, Iván Puig, Luz María Sánchez, entre otros. Cabe recalcar el interés vocal en algunas de sus obras. En el caso de Sánchez, además, su trabajo se ve influido por su doble formación, entre literaria y sonora, con una especialización en radioarte y en concreto en la obra sonora de Samuel Beckett.

día adoptan tanto exposiciones como festivales, el programa de *Fonema* se complementó con conciertos y presentaciones en vivo, además de la combinación con talleres y foros para la reflexión crítica, orientados en esta ocasión a problematizar el papel crucial que juega el archivo en este tipo de expresiones artístico-sonoras.[19]

Del muestrario hasta aquí revisado se desprende que instancias como El Eco y el Chopo han conformado desde mediados del siglo XX una parte nodal de un circuito artístico y cultural de la Ciudad de México, presentados como espacios colaborativos con un fuerte interés en el diálogo transversal entre las prácticas literarias y sonoras experimentales, al que se han sumado en décadas recientes otros foros hoy también ampliamente reconocidos en este terreno, como los ya mencionados Ex Teresa Arte Actual o el Laboratorio de Arte Alameda, inaugurados en 1993 y 2000 respectivamente, ambos en espacios refuncionalizados en lo que fueran cascos coloniales de iglesias y claustros del centro histórico de la ciudad, y que han sido apoyados por el gobierno para la difusión de las nuevas expresiones culturales a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del INBA.

*

Entre los órganos de la UNAM que llevan una larga trayectoria contribuyendo a enriquecer la vida cultural de México en lo que a poéticas sonoras se refiere, hay que destacar también el papel jugado por la Casa del Lago Juan José Arreola. Localizada en el seno del Parque de Chapultepec, en una casona de estilo afrancesado, contando además con un espacio verde a orillas del lago donde se realizan varias actividades de tipo

[19] Así presenta su difusión promocional: "El proyecto lo conforma un seminario colectivo de análisis e investigación –en donde se revisarán problemáticas del archivo, el cruce arte-archivo-sonido, el arte sonoro y su desarrollo en México–, y culminará en una exposición, talleres, conciertos en el Laboratorio Arte Alameda, así como una publicación final". (<http://www.pac.org.mx/apoyos/fonema>). Esta última todavía no ha salido a la luz.

artístico-sonoro al aire libre, desde su concepción como institución cultural en 1959 incluyó proyectos interdisciplinares como *Poesía en Voz Alta*, una iniciativa colectiva e interdisciplinar surgida tres años antes de esta apertura, que promovió expresiones literario-performativas que para la época se consideraban experimentales.[20] Dichos esfuerzos encontraron continuidad en 2005, aunque con un refrescante giro, bajo el formato de *Festival Internacional de Poesía en Voz Alta*, lanzado gracias a la visión y los esfuerzos de José Luis Paredes Pacho durante su gestión como director de dicha Casa. La evocación de las prácticas escénicas y poético-performativas de vanguardia impulsadas casi medio siglo atrás no es gratuita, según confirma el fundador del festival:

> Inspirados en el espíritu experminetal de entonces, creamos (…) una plataforma para explorar la oralidad y la literatura desde la transdisciplina; la bautizamos Poesía en Voz Alta, un nombre que aludía, no sin intención provocadora, a una de las facetas más emblemáticas de la historia de esta casa (…) (Paredes Pacho 2013: 213).

[20] *Poesía en Voz Alta* nace en 1956 con el apoyo de Jaime García Terrés como director de Difusión Cultural de la UNAM y el impulso del dramaturgo Héctor Mendoza como coordinador del Teatro Universitario. Participaron en su mayoría artistas con formación diversa (entre artes plásticas, música y literatura), con presentaciones entre las que dominaban la lectura poética y la expresión teatral. Como directores del grupo estuvieron Juan José Arreola, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo y Octavio Paz. Participaron además "Antonio Alatorre y Margit Frenk (como consejeros literarios del Siglo de Oro español y como actores y cantantes), Elena Garro, León Felipe, Carlos Fuentes, Diego de Meza, Sergio Fernández, José de la Colina, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, María Luisa Mendoza y Alfonso Reyes, entre otros escritores" (Pereira 2004). Véase sobre esa historia también Paredes Pacho (2013: 213), o Roni Unger (2006), este último con un interés especial en la recuperación de la historia teatral, que narra además cómo esta iniciativa colectiva incluyó, al lado de los ya citados, a figuras como José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola, y por el lado de la colaboración de artistas plásticos, a Juan Soriano y Leonora Carrington. Antes de contar con la Casa del Lago, en los primeros tres años, se presentaron todavía itinerantemente en distintos foros. Con el paso de los años, ya con sede fija, el grupo se disolvió, al tiempo que la Casa fue asumiendo otras múltiples actividades culturales.

Como tal, el festival se ha venido realizando desde entonces anualmente, y en algunos años incluso de manera semestral, siendo una de las contadas iniciativas que ha tenido una asombrosa continuidad, aun tras el relevo de Paredes Pacho en la dirección por Julieta Giménez Cacho en 2012, y la sucesión de ésta por José Wolffer en 2017, con quien se cumple la 17ª edición. Lo que si acaso se concretó en el relevo entre la primera y la segunda dirección fue el giro de destinar la organización de cada una de las entregas a un perfil temático y de encargar su curaduría a un artista distinto, ya fuera mexicano o extranjero. Entre 2011 y 2015, la concepción y responsabilidad recayó en la también poeta y editora del *Periódico de Poesía,* Ana Franco Ortuño, quien a partir de entonces se mantuvo como coordinadora local, en apoyo y orientación a los curadores invitados, entre los que puede mencionarse a las poetas experimentales Nora Gomringer (2016) y Anne Waldman (2017). Wollfer, como nuevo director de Casa del Lago, con su experiencia como organizador de otros importantes festivales de experimentación sonora, ha dado un nuevo giro a las temáticas y formas de curar las siguientes entregas de *Poesía en Voz Alta*.

Sobre el repertorio hasta ahora presentado, independientemente de la apertura a voces de artistas internacionales, el festival ha dado un lugar preponderante a los poetas mexicanos de las más variadas procedencias y géneros, abriendo incluso un nicho a propuestas frescas derivadas de un concurso especial, convocado en las vísperas del festival. Asimismo, se han incorporado las voces premiadas en la escena del *slam poetry*, y se ha mantenido desde sus inicios un espacio para la presentación de voces de poetas en lenguas originarias de México, gracias a la participación de una figura curatorial adicional, expresamente dedicada a esta sección,[21] un papel que por

[21] Gracias a ello, el festival ha contribuido a la proyección de poetas prácticamente desconocidos que escriben en lenguas originarias. No hay que olvidar que tan sólo en México se hablan alrededor de 70 lenguas, entre las cuales se cuenta con más de 250 dialectos. Ya en la última década foros como este han permitido destacar a varios poetas que, como el propio

cierto ha recaído durante los últimos festivales en Mardonio Carballo.

Las lecturas de poesía en su faceta más tradicional se presentan a la par de proyectos de colaboración entre poetas y otros artistas, ya sean músicos, artistas sonoros, experimentales e intermedia, improvisadores o vocalistas. Con todo ello, el festival ha conformado un crisol muy representativo y actual de las prácticas y posturas que adoptan las poéticas sonoras bajo el sugerente concepto paraguas de "poesía en voz alta". Esto lo confirman en cada entrega los organizadores, como ocurrió con Gomringer al referirse a la afortunada inclusión del *slam* como expresión que se sitúa "en la incertidumbre de un territorio indómito, al experimentar con la voz, los gestos y la letra";[22] o como fue también expresado por Waldman en el festival de 2017:

> Nuestros poetas y performanceros emergen de una variedad de procedencias y tradiciones. Todos los artistas fueron seleccionados porque cada uno de ellos continuamente se expande y va más allá de los límites de las normas, hasta llegar a lo sublime, como escritores y como activistas (Waldman 2017).

Más allá de este ciclo, la Casa del Lago también se ocupa de actividades y talleres independientes, en que las poéticas

Carballo, además de escribir fomentan el rescate de la poesía en estas lenguas, como ocurre con la también mencionada Natalia Toledo, o con Irma Pineda (ambas en zapoteco); Isaac Carrillo y Briceida Cuevas (en maya); Enriqueta Lunez (en tzotzil); y el Colectivo Ometéotl (en náhuatl). La idea de incluir estas voces en este festival responde, según confirma Paredes Pacho, a la posibilidad de "acentuar el valor insustituible del sonido de cada idioma" y de "valorar la singularidad del sonido de la poesía indígena" (Pacho 2013: 222). Para salvar las fronteras lingüísticas en estos casos, han recurrido ya sea a programas de mano bilingües o a proyecciones de las traducciones en el mismo foro.

[22] Sobre Rojo Córdova como uno de sus exponentes, por ejemplo, resalta que pertenece a la clase de creadores que en México "han logrado cruzar fronteras y llevar elementos como el beatboxing, el storytelling y la recitación a una escena literaria cuya frontera con lo teatral es muy fina" (Gomringer 2016: 3, 4).

sonoras cobran un valor relevante. Por otra parte, en 2014 adaptó una de sus áreas verdes como "Espacio sonoro" mediante una instalación multicanal, en donde se presentan piezas de artistas y poetas, y que conforma ahora también una de las actividades dentro del programa regular de la Casa. Dicho espacio fue curado desde su creación durante varios años por el artista sonoro e investigador Tito Rivas.[23]

*

Habiendo tocado el tema de los ambientes sonoros, merece otra consideración especial el "Espacio de Experimentación Sonora" abierto desde 2009, en el moderno edificio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) diseñado por Teodoro González de León, sumándose al complejo que integra el Centro Cultural Universitario, al sur de la Ciudad de México. Dicho espacio, primero en su tipo y diseñado expresamente para la escucha y para la presentación hasta ahora fundamentalmente de obras de artistas sonoros, ha sido curado desde su inauguración a la fecha por Marco Morales Villalobos.[24] Pero dado que varios de los artistas que se han presentado ahí se mueven en ese mundo de la exploración sonora, a menudo vinculado también con las dimensiones plásticas, verbales y literarias, no asombraría encontrar en su programación proyectos más a tono con esta faceta de las poéticas sonoras, que no sólo se centra en la música electroacústica, y al pasaje sonoro, que incluso contemple piezas colaborativas entre artistas de distintas disciplinas.

[23] Para una reseña de las actividades en este y otros espacios similares en la Ciudad de México, véase González Aktories (2017b).

[24] La obra, en gran medida comisionada para el espacio, ha provenido de artistas como Alejandro Castaños, Carole Chargueron, Antonio Fernández Ros, Jaime Lobato, Israel Martínez, Gabriela Ortiz, Manuel Rocha Iturbide, Antonio Russek (con quien se inauguró el espacio), o Rogelio Sosa; y José Iges, Concha Jerez, Ake Permerud u Oswaldo Maciá como invitados del extranjero.

Sin embargo, agregaría que entre los otros programas del MUAC sí se han visto bien representadas estas prácticas, más allá de esos escasos metros confinados al sonido, por ejemplo en exposiciones de artistas contemporáneos que practican la intermedialidad de forma recurrente y con apoyo de las más variadas tecnologías. Por lo que toca a muestras colectivas, vale recordar la exhibición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (2014), con una valiosa lectura retrospectiva de artistas y colectivos multifacéticos que representan las primeras generaciones de creadores los cuales en México se atrevieron a una mayor experimentación, y cuyos nombres ya también han estado apareciendo en este recuento (desde Goeritz hasta Carrión).

De igual forma, el MUAC ha fungido como sede de actividades sonoras de tipo intermedial con un sentido exploratorio y expandido, como mostró el homenaje a los 100 años de nacimiento de John Cage organizado por artistas de formación musical muy diversa como Alexander Bruck, Carmina Escobar, Carlos Iturralde y Manuel Rocha, con conciertos interpretados por la agrupación Liminar (2012); o como se ha visto en encuentros del tipo "Velocidade. Siete actos sonoros" (2016), una propuesta curada por la artista e investigadora Cinthya García Leyva y organizada en colaboración con el laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (LLEOM), en cuyo título se hacía alusión a la dimensión verbi-voco-visual de los concretistas brasileños. Se trató en este caso de una celebración del sonido que congregó a poetas experimentales, vocalistas y artistas sonoros a convivir y dialogar, evidenciando una vez más los múltiples vasos comunicantes que unen sus propuestas, sin por ello dejar de reconocer la línea creativa y disciplinaria que mantiene cada uno.[25]

[25] Entre los artistas invitados se contó con Carmina Escobar, el grupo alemán de las Femmes Savantes integrado por Ute Wassermann, Sabine Ercklentz, Andrea Neumann y Ana María Rodríguez, además de Antonio Fernández Ros, Fernando Vigueras, el dúo XOLO, y del poeta experimental chileno Martín Gubbins (véase <http://poeticasonora.mx/Velocidade>). Dicho encuentro, como ocurrió con otros ciclos y exposiciones ya men-

*

Siguiendo en el recorrido de espacios museísticos, toca referir a dos foros más: el Museo Universitario de Ciencia y Arte (MUCA), y el Centro Cultural Universitario Tlatelolco. El MUCA –tanto en su sede del campus en Ciudad Universitaria como en la colonia Roma, inaugurada en 1999 en el edificio que albergaba la antigua Galería Universitarua Aristos–, se ha orientado en promover exposiciones del arte contemporáneo y de cultura popular, poniendo de nuevo énfasis en un espacio para la formación e investigación que fomenta la reflexión y la crítica artística. En 2012, se abrió además a la propuesta de los primeros egresados de la Maestría en Estudios Curatoriales adscrita al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, con una exposición titulada *El Crimen Fundacional*, que contó con el apoyo de curadores como el de la también poeta Amanda de la Garza. En esta exhibición se tematizaban de nuevo los cruces disciplinares, y se incluían obras híbridas que vinculan imagen, poesía y sonido, como es el caso del poema sonoro "Maneje con precaución" (1973) de Felipe Ehrenberg, al lado del "Bookwork revisited" (1985) de Ulises Carrión, del videopoema "Diorama" (2011) de Rocío Cerón, o de la instalación que presentaba el maridaje entre litografías y audio de Mariana Castillo Deball en "Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja", por mencionar sólo algunas piezas.

Por su parte, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco –inaugurado como tal en 2007 en uno de los edificios antiguamente ocupados por la Secretaría de Relaciones Exteriores, que integran la emblemática Plaza de las Tres Culturas en el centro de la Capital, marcada además por el movimiento de resistencia de alumnos en 1968–, más allá de haber prestado

cionados, se pensó igualmente como un proyecto más amplio, que incluía el análisis crítico y contextual, así como un trabajo histórico de archivo sostenido, bajo el nombre de "PoéticaSonora", del que este ensayo por cierto también se concibe como uno de sus productos.

sus espacios para la exposición presentada por la segunda generación de alumnos de la citada maestría en curaduría (2016-2017), recoge entre las actividades que aquí interesan varios conciertos de experimentación sonora y vocal, como el celebrado en 2012, con la participación del poeta sonoro, *performer* y compositor holandés Jaap Blonk –figura que ya había simpatizado con la escena mexicana desde su participación en las *Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental*– o los músicos Fernando Vigueras, Ryan Edwards y Chris Cogburn.[26] En ese mismo año se organizaron además varios talleres que conjugaban el interés por la exploración e improvización sonora y vocal, uno de ellos impartido por el propio Vigueras, reconocido como intérprete y creador de piezas en guitarra preparada; otro, centrado en las posibilidades creativas de la voz, ofrecido por Juan Pablo Villa, junto con Sandra Cuevas y Leika Mochán; y uno más sobre *rap* y *spoken word*, impartido por Rojo Córdova y Van-T.

Como puede confirmarse al contrastar las actividades entre las instancias institucionales, aquí nuevamente los artistas provenientes de distintos ámbitos disciplinares estrechan sus circuitos, se cruzan, reaparecen, permitiendo reconocer además que, como creadores, no sólo se ocupan de promover su propia obra en estos espacios, sino que son capaces de adoptar el papel de docentes, curadores o aun gestores de actividades de difusión, lo cual por un lado los convierte en promotores y legitimadores de la obra de otros, y por el otro, les permite captar y formar a un público para el que sus nombres y propuestas se han vuelto referenciales.[27]

[26] Este concierto luego se editó como disco por el sello Desbordamientos, que lo catalogó bajo las modalidades del *spoken word*, la *free improvisation* y la ejecución vocal y experimental.

[27] Además de los talleres y seminarios organizados en cada uno de estos museos y centros culturales, el MUAC ha ofrecido cursos de posgrado mediante el programa llamado “Campus expandido”. A éstos habría que sumar las actividades extraordinarias organizadas por los centros de Educación Continua de facultades como la de Música de la UNAM (FM) en Coyoacán, o la de Filosofía y Letras (FFyL) en el campus universitario

*

Bajo un formato distinto deben considerarse las actividades complementarias que ha auspiciado la Feria del Libro en el Palacio de Minería de la UNAM –localizado a unos pasos del Palacio de Bellas Artes en el Centro Histórico de la Ciudad de México–, con encuentros como *Enclave*, una iniciativa independiente, concebida por su parte como festival internacional de poéticas experimentales y extendidas –ahora renombrado como *Festival Internacional de Poesía Interdisciplinaria Enclave*– y creada en 2011 por Rocío Cerón, y organizada anualmente por ella y la también poeta y curadora Amanda de la Garza. De carácter interdisciplinario, con un programa que incluye desde talleres (en sus modalidades de "clínicas" o "laboratorios"), hasta charlas y *performances*, este festival se ha hecho coincidir con la Feria del Libro, aprovechando con ello la gran afluencia de su público, aunque parte de sus actividades también las ha llevado a cabo en espacios como El Eco, el Centro Cultural España (CCEMX) y la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Llaman además la atención los ejes temáticos que han regido las distintas entregas de *Enclave*, siempre apuntando a la hibridación y riqueza de discursos: inició con poesía en diálogo (2011), pasó a las poéticas transversales (2012) y de ahí a las poéticas migrantes (2013), las sonoras (2014), la intermedialidad (2015), las poéticas inestables (2016) y las multiperceptuales (2017).[28] En todas ellas han confluido poetas y

en Insurgentes Sur, así como el Programa Universitario de Fomento a la Lectura organizado en la Casa Universitaria del Libro (CASUL) en la Colonia Roma. En éstos se han impartido sesiones o talleres de experimentación vocal como los de consagradas figuras internacionales de la talla de Fátima Miranda (FM, 1997-98), Llorenç Barber y Montserrat Palacios (FFYL, 2013), Ute Wassermann (CASUL, 2016). Se ha confirmado que este tipo de visitas han influido en artistas mexicanos más jóvenes, como podría pensarse de Juan Pablo Villa (véase Rocha 2012: 388).

[28] Cerón compiló, a manera de memoria de los primeros cinco encuentros, un libro llamado *Enclave. Poéticas Experimentales*, donde escriben y reflexionan sobre este quehacer precisamente los artistas con participaciones y tiene un carácter más de reflexión personal (Rivas, Martínez), o

artistas nacionales e internacionales con un perfil múltiple, como Verónica Gerber Bicecci, el poeta intermedia chileno Martín Gubbins, o la actriz, vocalista y artista sonora Bárbara Lázara, además de convocar a la nómina de artistas sonoros, entre los que ya pueden resultar familiares los nombres de Tito Rivas, Israel Martínez y Manuel Rocha.[29] En la última entrega de 2017, *Enclave*, contó además con Abraham Chavelas como curador invitado, lo cual parece haber reforzado el interés por la faceta sonora. En general, este tipo de encuentros ha puesto de manifiesto que la poesía que aquí interesa no puede ser vista si no es a través del diálogo y la fusión interartística, en donde la dimensión sonora sin duda ocupa una parte central.

*

Se ha mencionado, en este espectro de propuestas, la inclusión no sólo proyectos intermediales sino también de la importancia del diálogo interlingüístico que, apoyado en la oralidad, ha permitido ofrecer mayor atención a las expresiones poéticas en lenguas originarias. No puede dejarse de lado, en este sentido, la acogida dada por la UNAM a la iniciativa de Carlos Montemayor, al fundar en 2002 el Festival de Poesía las Lenguas de América a través del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural e Interculturalidad creado ese mismo año.[30] Dicho festival, celebrado de forma bianual, se considera único en su tipo a nivel continental, al convocar a poetas tanto

de recuento de la escena sonora y vínculos de ésta con el plano literario (Rocha; véase Cerón 2015).

[29] Los invitados a la edición de 2017 provenían no sólo de varios países y sino también de distintas regiones de la República mexicana: Sarmen Aldmon (CDMX), Mariana Arteaga (CDMX), Romina Cazón (Argentina), Felipe Cussen (Chile), Maritea Daelhin (Noruega/México), Alejandra Espino (CDMX), Daniel Fragoso (Hidalgo), Bárbara Lazara (Oaxaca), Proyecto Altazor (Morelos), Raciel Quirino (Guerrero), Roberto Romero y Paty Blake (Tijuana), y SHILTI (Xalapa).

[30] En honor a Carlos Montemayor, fallecido en 2010, se incorporó su nombre al del Festival. (<http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2016_676.html>).

de México como de otros países de Latinoamérica para presentar su obra en las variadas lenguas y dialectos hablados todavía hoy en este amplio continente: hasta ahora se cuentan treinta y un lenguas originarias escuchadas en este foro, entre las cuales de México han dominado el náhuatl, purépecha, totonaco y zapoteco.[31] Si bien conceptualmente este tipo de festivales surge por motivaciones y con fines de promover e impulsar de otra forma la poesía en lenguas originarias, apelando a un público muy distinto del que asiste a los festivales de carácter experimental y más interdisciplinario antes mencionados, lo que quiere resaltarse con esta mención es la participación cada vez mayor que han tenido estas voces como parte de la "escena poética" mexicana. Esto quizá debido a la flexibilidad y apertura que experimenta hoy en día el género mismo, al volverse más incluyente, dinámico y abierto que otros géneros o discursos artísticos, gracias a prácticas tan versátiles como las aquí reseñadas.

*

Dando el giro ahora a una proyección distinta de las poéticas sonoras, debe mencionarse el papel que han cumplido tanto las ediciones en audio como los medios de difusión radiofónica y digital de la UNAM. Se sabe que desde mediados de los años sesenta escritores como Max Aub cultivaban en el seno de la UNAM, en su estación radiofónica, un interés por el radioarte y las estrategias de grabación que comenzaban a explorarse en esa época en México, producto de un mayor acceso a los aparatos de registro y de manipulación sonora. No obstante, es sobre todo a partir de los años ochenta y noventa que Radio UNAM (96.1 FM y 860 AM) comienza a lanzar programas con un trabajo de curaduría y de crítica más docu-

[31] A decir de las fuentes oficiales del Festival, este "busca ser una plataforma para el reconocimiento de las lenguas originarias de nuestro continente en la literatura contemporánea; lo anterior, sin omitir a las cuatro principales lenguas europeas que se hablan en América: español, inglés, francés y portugués" (<http://lenguasdeamerica.blogspot.mx/p/nosotros.html>).

mentado en torno a las poéticas sonoras.[32] Uno de los más reconocidos fue “Vasos comunicantes” (1997), a cargo del creador radiofónico y artista sonoro Emiliano López Rascón, interesado en difundir el arte radiofónico experimental.[33] Otro espacio referencial y de largo aliento ha sido “Bastidor Acústico”, a cargo de Carmen Limón, que en su nueva etapa, inaugurada en 2011, invitó como curadores temporales del programa a artistas que de nuevo provienen tanto de la escena poética como del arte sonoro, como Rocío Cerón o Rogelio Sosa (<http://mx.globedia.com/inicia-etapa-bastidor-acustico-radio-UNAM>). Más recientemente han surgido programas con otras variantes exploratorias, como “Radiopoemario: trance poético-musical”, lanzado en 2015 por la poeta y directora de Mi Cielo Ediciones, Mónica Velázquez (<http://www.jornada.UNAM.mx/ultimas/2015/02/09/musica-y-poesia-experimental-en-la-sede-de-radio-unam-3514.html>). Y en un ámbito más bien orientado por las músicas experimentales y electroacústicas, está el trabajo de Dulce Huet, quien desde

[32] Intereses equiparables a los de Radio UNAM en estos temas se han perseguido en las programaciones de otras estaciones de la capital, como Radio Educación, el Instituto Mexicano de la Radio (94.5 FM), o Ibero Radio (90.9 FM). Esta intensa actividad de la radiodifusora universitaria estatal contrasta con los proyectos de TV-UNAM, donde salvo por algún documental aislado, como el que en 1990 preparó Araceli Zúñiga sobre las *Bienales Internacionales de Poesía Experimental*, poco es todavía lo que se ha destinado al tema de las poéticas extendidas y de orientación sonora.

[33] Esto a un año de organizarse en Radio Educación la *Primera Bienal Internacional de Radio* (1996), a cargo de Lidia Camacho y el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora. Desde su creación, la Bienal ha convocado a participar a varios de los artistas sonoros ya mencionados en este ensayo. Cabe recordar que con motivo de su cuarta entrega, en 2002, radio Educación se alió con Radio UNAM, IMER y Grupo Imagen para transmitir “Irradiar”, un radio-*performance* con el que no hubo duda del papel que cumple la radio, ya no sólo para la difusión, sino para la generación de arte sonoro en la Ciudad de México. Otro papel clave fue la edición al español de *Homo sonorus. Una antología internacional de poesía sonora* editada por Dimitri Bulatov y publicada con apoyo de Radio Educación bajo la dirección de Lidia Camacho en 2004 (sobre estos temas, véase Lidia Camacho 2006a y b, y 2007).

2002 lleva produciendo programas como "Cuaderno Pautado", "Sonidos de la noche" o "El oído es un reloj de Dalí",[34] muchos de ellos de corte informativo y orientador para el escucha interesado en estas manifestaciones sonoras en México, y en donde también se ha contado con la invitación de algunos de los creadores aquí citados, ya sea para leer, presentar o comentar su obra.

Ocupado de igual forma con el registro sonoro, habiendo nacido en 1960 de una inquietud de Max Aub en el marco de Radio UNAM, el proyecto Voz Viva de la UNAM pronto adoptó un carácter distinto e independiente, tanto de las experimentaciones sonoras del radioarte como de la radiodifusora. Con interés de registrar las voces de los autores más importantes leyendo su obra en voz alta, esta colección se volvió una de las precursoras en la edición y distribución de archivos sonoros literarios, con un liderazgo que ha sabido mantener hasta la fecha.[35] No en vano la labor de edición y preservación de estos documentos orales, durante cuarenta y cinco años, le mereció en 2005 el reconocimiento de la UNESCO de incluir la colección al patrimonio cultural de Registro de Memoria del Mundo. En similar reconocimiento a su larga e ininterrumpida trayectoria –con más de 300 grabaciones publicadas–, tampoco asombra que en 2014 el MUAC presentara "Descentrar la letra", una pequeña pero significativa exposición en la que se ponía de manifiesto entre otras cosas el valor de archivo de dicha colección, mostrando ejemplos de su acervo en distintos soportes que incluyen el disco en acetato en formato LP,

[34] Valdrá la pena un rastreo más pormenorizado a esta serie de programas, así como a otros producidos por la UNAM y que se encuentran archivados en la Fonoteca Nacional, como son "Poesía al aire", "Poesía de fin de siglo", además de "La voz del tintero" y "De autores y libros", entre otros, que aunque no se orientan por la experimentación vocal ni sonora, complementan el espectro que informa a un tipo de público acerca de la escena literaria en la Ciudad de México.

[35] El proyecto fue creciendo y adquiriendo una fuerza y autonomía tal, que en 1986 se le asignó uno de los Departamentos actualmente integrados en la Dirección General de Literatura y Fomento Editorial de la UNAM. Sobre la historia de la colección, véase González Aktories (2017a).

los casetes y los CD's. Cabe mencionar que es en 1995 cuando comienzan las labores de digitalización, tanto de muchos de los LP's anteriores como de los materiales editados a partir de entonces.[36] Si bien la colección abarca varias series[37] y múltiples géneros literarios, la lectura de los poetas mexicanos sigue figurando como una de las prioridades editoriales.

Pero considerando los problemas de distribución de las publicaciones universitarias –y más si se trata de formatos que no sean libros impresos–, por los cuales es casi imposible encontrar estas ediciones en librerías o en tiendas de disco –por lo demás también ya casi extintas–, es de agradecerse que los registros digitalizados de la colección Voz Viva se hayan integrado, al menos para su parcial conocimiento y difusión, en el portal de *podcast* de DescargaCultura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.[38] Algunos pocos también se han publicado como poemas aislados en la plataforma digital del *Periódico de Poesía* de la Universidad, que por su parte se constituye como uno de los escasos órganos de difusión y crítica de este género literario en México.[39]

[36] Entre las primeras grabaciones que en poesía merecieron tal consideración estaban las voces de Salvador Novo o de Jaime Sabines (véase *Enciclopedia de la Literatura en México* de la Fundación para las Letras Mexicanas. <http://www.elem.mx/institucion/datos/330>, [consulta: 21 de noviembre, 2016.] La voz de este último sigue siendo icónica y reconocible por el numeroso público que asistía a sus lecturas, a menudo también realizadas en los foros de la UNAM, entre los años ochenta y noventa.

[37] "Voz Viva de México", "Voz Viva de América Latina", "Voz Viva de Literatura Mexicana", "Voz Viva de México Popular" y "Voz Viva América Latina Popular".

[38] Sobre el manejo de estos y otros archivos del portal puede consultarse la intervención de su actual directora, Myrna Ortega, durante el "Primer Encuentro de Archivos de Poesía y Arte Sonoros" celebrado en la UNAM en 2016.

[39] Véase <www.periodicodepoesia.UNAM.mx>. *Periódico de Poesía*, hasta el momento de la conclusión de este texto, estaba a cargo de Pedro Serrano como director y Ana Franco como coordinadora editorial y subdirectora. Este órgano ha sido de los contados medios que ha reseñado varias de las actividades aquí mencionadas, aunque de forma aislada. Sería deseable, dada la cercanía de sus directivos con los artistas participantes y gestores

Otro canal que se abrió en 2014 con la intención de difundir la colección fue la firma de un acuerdo entre la UNAM y el Instituto Cervantes en España, donde se establecía la puesta a disposición del catálogo de Voz Viva para su consulta en la biblioteca digital del Instituto.[40] De esta iniciativa parece haberse cristalizado de nuevo sólo la inclusión de breves muestras de grabaciones en mp3 (apenas unos minutos por cada una), y esto hasta ahora apenas en el caso de doce autores, cuyos materiales parecen haberse proporcionado por vía de DescargaCultura, según se infiere por la referencia que se hace a esta instancia mediante un hipervínculo.[41]

Lo cierto es que la dificultad de acceso a estos materiales en acervos en red ha sido menos técnica que ética y legal, al estar determinada por una meticulosa legislación de los derechos de autor a la que una institución como la UNAM debe atenerse. Así, con las restricciones de difusión por una doble vía –tanto virtual como física, sumando a la limitada distribución y que el formato del CD está cayendo en desuso–, Voz Viva parece un esfuerzo del que únicamente un muy pequeño núcleo de conocedores y coleccionistas sigue teniendo conciencia.[42]

de las mismas, que se le diera un seguimiento más constante y consistente a estas actividades tan diversas que ocurren en la misma institución.

[40] El boletín de prensa del Instituto Cervantes anuncia que el convenio permitió a su red de bibliotecas poner "a disposición de los usuarios destacadas publicaciones digitales de la principal universidad de Latinoamérica", facilitando el acceso a las colecciones de Voz Viva de México y DescargaCultura "formadas por unos mil documentos, de los cuales un centenar ya se ha incorporado a la biblioteca electrónica del Cervantes, y el resto se irá sumando paulatinamente. ("Las voces de grandes autores en español ya pueden escucharse en la biblioteca electrónica del Instituto Cervantes incorpora destacadas publicaciones digitales de la UNAM, entre ellas la colección 'Voz viva de México'", 20 de noviembre de 2014, <http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2014/noticias/biblioteca-electronica-ic.htm, consultado en noviembre de 2016>.

[41] <http://catalogo-bibliotecas.cervantes.es/electronica/abnetcl.exe/O7148/ID328412f1/NT3>. [Consulta: noviembre, 2016.]

[42] Aun con el resurgimiento de la nostalgia del acetato, que ha llevado a comercializar de nuevo los tocadiscos, ya no es la norma el contar con uno en casa, como tampoco lo es el tener un reproductor de casetes o de CD's.

No obstante, en un ágil repaso del catálogo de los más de ciento treinta títulos con los que cuenta hasta la fecha una de sus series más importantes, destinada a la lectura de obra por sus autores mexicanos, Voz Viva de México, se puede hablar de una riqueza considerable en horas de lectura de poesía, género que comprende la tercera parte de dicha serie.[43] Tomando en cuenta que aquí figuran géneros considerados como más populares –como el cuento, la novela, el ensayo o el teatro–, se desmitifica la idea de que la poesía sea un género desfavorecido. Al menos no lo parece por las decisiones editoriales: de la nómina misma se desprende la inclusión de muchos de los hitos de la poesía mexicana,[44] pasando por los protagonistas consagrados y que fueron haciéndose de nombre durante la segunda mitad del siglo xx.[45] Actualmente la estafeta ha pasado a las voces de quienes en el cambio de siglo eran considerados los jóvenes, pero que han recibido ya un notable reconocimiento tanto nacional como internacional. Y aunque no de manera tan sistemática ni intencionada, se ha mantenido casi una publicación de un poeta por año.[46]

En lo que respecta a la inclusión de voces femeninas, ésta ha ido en aumento, lenta pero gradualmente, sobre todo en las últimas dos décadas:[47] a partir de los noventa aparecen edi-

[43] Muchos de estos registros se dedican ya sea totalmente al género poético, o bien alternan la lectura de poemas con la de otros géneros literarios en los que se destaca un mismo autor, generalmente narrativos.

[44] Desde Alfonso Reyes hasta los Contemporáneos: Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo.

[45] Octavio Paz, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Efraín Huerta, Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis y Juan Bañuelos.

[46] Fabio Morábito (2000), Aline Petterson (2002) y *Eco de sirenas* (2002), Hugo Gutiérrez Vega (2003), Octavio Paz (2005 *Piedra de Sol*), Gerardo Deniz (2009), Coral Bracho (2010), Antonio Deltoro (2011), Dolores Castro (2012), Eduardo Casar (2012), David Huerta (2012), Francisco Hinojosa (2013), Eduardo Hurtado (2013), Francisco Hernández (2014), Marco Antonio Campos (2014), Elsa Cross (2016) y Eduardo Langagne (2016).

[47] La primera figura femenina es Rosario Castellanos, quien aparece en 1961 con un disco en el que decide leer sólo en parte su producción poé-

ciones en voz de Enriqueta Ochoa, Carmen Alardín y Griselda Álvarez; y desde el cambio de siglo esta cifra se incrementa sólo un poco, con las grabaciones de Coral Bracho, Dolores Castro y Elsa Cross, más la edición de una antología de voces femeninas: *Eco de sirenas*.

Es de destacarse, por otro lado, la integración natural que en esta serie se hace de los escritores españoles trasterrados, llegados a México como consecuencia del exilio, pues muchas décadas contribuyeron a enriquecer el ambiente cultural mexicano.[48] Dentro de éstos, en 1996 se presenta la faceta poética del mayormente conocido como filósofo Ramón Xirau, en uno de los primeros discos editados en formato digital, a quien más adelante se sumaría Gerardo Deniz.

Si bien el valor de la colección es indudable, se observa la ausencia total de la línea más experimental, desarrollada curiosamente a la par de estas ediciones, y cuya escena –como se ha visto– la propia UNAM ha impulsado activamente a través de sus otras instancias. Se trata aquí, pues, de una idea más tradicional de lo que es la "poesía" y lo que ésta es capaz de hacer "en voz viva" de sus autores. Otra limitación de la serie de Voz Viva de México se vuelve patente al no encontrarse en ésta la obra de los poetas en lenguas originarias.[49] Además, todavía no parece haber considerado las voces de los poetas más jóvenes, sobre todo aquéllas con propuestas que no se limitan a una

tica. Le sigue, apenas a mediados de los setenta, la poesía de Guadalupe Amor. En vísperas de los ochenta y durante toda esa década la cifra total de mujeres editadas sube sólo un poco, pero sólo figura Concha Méndez con poesía.

[48] Empezando León Felipe (vol. 7 de 1960), seguido luego de Pedro Garfias, Luis Rius, Max Aub y Luis Cernuda, y años más tarde, Tomás Segovia.

[49] En la serie Voz Viva-Literatura Mexicana están los LP's de poesía náhuatl (leído quizá por Lino Balderas) y poesía maya (por René Acuña), pero son la excepción y no se ha dado voz a poetas actuales. Antologías de corte más etnológico de rescate oral tendrían otro valor, aunque llama la atención, por ejemplo, proyectos literarios como el disco con poemas de Rosario Castellanos traducidos y leídos en zotzil, tzeltal y tojolabal, editado en 2013 y presentado en la Fonoteca Nacional (<http://www.e-radio.edu.mx/1060-Posibilidades-sonoras/El-rescate-del-mundo>).

lectura literal de un texto, sino que exploran otras formas enunciativas (justamente el hip-hop, el *slam*, el *spoken word*), o fronteras en las que se tocan, intercambian o funden la poesía y la experimentación sonora, como puede verse en el repertorio del segundo de los dos CD's compilados por Manuel Rocha para la revista de arte sonoro española *RAS* no. 7 (2004) en España, donde aparecen algunos poemas sonoros, como "Maneje con precaución" de Felipe Ehrenberg, la interpretación de "Hamlet for two voices" de Ulises Carrión, o la reelaboración del propio Rocha de un poema concreto de Mathias Goeritz. Preparados, esta vez por iniciativa de dos poetas, Rocío Cerón y Carla Faesler en su mancuerna de Motín Poeta, deben en ese mismo tenor mencionarse los CD's *Urbe probeta* (2002) y *Personae* (2006), proyectos que se crearon por iniciativa independiente y con apoyo de la revista *DF* y de Instrumenta Oaxaca. Aun cuando abrieron brecha en la concepción y edición de proyectos colaborativos entre poetas y artistas sonoros (de música electrónica y electroacústica fundamentalmente, entre los que figuran muchos de los ya citados a lo largo de este ensayo), extraña que no recibieran continuidad ni inspiraran la creación de nuevas series en proyectos consolidados como Voz Viva.[50]

[50] Esto por contraste con lo que ocurre en otros países como EUA, donde desde la segunda mitad del siglo XX surgen disqueras especializadas en difundir materiales de poetas y músicos en sus múltiples vínculos y diálogos, como puede verse por la gran cantidad de materiales publicados en torno a la generación beat. Jaime Moreno Villarreal, poeta y ensayista que también ha incursionado como compositor de canciones en el mundo de lo sonoro, reconocía que ediciones como *Urbe probeta* abrían una "nueva práctica que le hace falta a la poesía mexicana en el contexto del arte contemporáneo, en el que se están produciendo géneros de arte sonoro, músicas visuales y esculturas sonoras". Y aun cuando veía que el diálogo entre estos discursos en el disco se quedaba "en el nivel de las mezclas de dj, y poco en el plano de las composiciones. En este CD hay mucho de trance, de ambient y un poco de acid jazz; pero, curiosamente, nada de hip-hop, género basado en la rítmica emisión de palabras", veía posibilidades de que estas apuestas facilitaran "rumbos semejantes para las letras mexicanas, hasta el momento tan reacias a las contaminaciones". (<http://motinpoeta.blogspot.de/2006/01/urbe-probeta-por-jaime-moreno.html>).

Cabe cerrar este recorrido volviendo brevemente sobre el portal de DescargaCultura UNAM (<www.descargacultura.UNAM.mx>), abierto al público en 2008 bajo la dirección de Myrna Ortega, con la idea de proporcionar un fácil acceso y reproduccion de *podcast* en dispositivos portátiles bajo formato de mp3.[51] Con la creación de este espacio, la UNAM no sólo se ponía al día incursionando en una modalidad de circulación cada vez más atendida por la sociedad como usuaria de Internet, sino que ofrecía una alternativa prometedora para salvar el limitado acceso de acervos en audio como Voz Viva, colección con la que precisamente se inauguró su actividad en red.[52] Pero ante los ya mencionados problemas que supuso la ideal reproducción entera de esos materiales, se vio mermada dicha difusión. En cambio, el portal comenzó a subir otros materiales derivados de actividades que, al haberse llevado a cabo bajo otras condiciones y acuerdos de la UNAM, facilitaban los derechos de reproducción. Y a cinco años de su creación, José Luis Paredes Pacho ya reconocía en esta iniciativa posibilidades "para la exploración de la oralidad, como demuestran las estadísticas y el rico catálogo (…), primero en el mundo en permitir la descarga en *podcast* de grabaciones de la voz de autores leyendo su propia obra, incluyendo géneros como ensayo, narrativa, ciencia, poesía, etc. Una fuente de audiolibro accesible en línea" (Paredes Pacho 2013: 218).

Los materiales digitalizados y ahí consultables se han multiplicado de forma inusitada, y como comenta Pacho, reflejan los más diversos géneros literarios, desde cuento, poesía,

[51] "DescargaCultural UNAM es el sitio de Internet que ofrece, de manera fácil, archivos digitales en formato de audio, los llamados *podcast* con contenidos culturales y académicos que pueden ser escuchados en línea o descargados gratuitamente desde cualquier dispositivo.

Este *podcast* vio la luz el 28 de noviembre de 2008 a raíz de un interés de la Universidad para aprovechar las nuevas tecnologías e incidir en el proceso de formación integral del alumno y su comunidad" (Tercero 2015).

[52] Ya en 2014 el portal registraba tres millones de descargas y reproducciones de más de 150 países y un sinnúmero de materiales en línea (Tercero 2015).

teatro, ensayo, abracando además ponencias, charlas y cursos en disciplinas científicas y en ciencias sociales, así como música con repertorio de la OFUNAM y materiales de estudio para el bachillerato. Una riqueza cuya operatividad sin embargo parece amenazada por la abundancia casi indiscriminada de materiales, cuyos criterios de curaduría y selección no siempre quedan claros. Aun así, es un espacio que sin duda tiene todavía un amplio potencial de desarrollo, sobre todo si se logra una mayor participación de los agentes y artistas que se manejan en cada una de las áreas específicas.

¿Marginalidad o institucionalización de las poéticas sonoras?

En el panorama hasta aquí presentado se han tomado como referencia las iniciativas emprendidas en el marco de las diversas instancias de la UNAM, pero aludiendo también a otras instituciones que comprenden ya una amplia e importante red interesada en la proyección y el desarrollo de la escena que abarca las poéticas sonoras en la Ciudad de México. Inevitablemente quedan fuera todavía muchas referencias a personas y actividades que han tenido lugar en las últimas dos décadas, y que podrían considerarse en un mapeo todavía más exhaustivo. Aun así, este muestreo permite ver cómo en un lapso relativamente corto se ha constituido un sólido circuito que permite reconocer algunas figuras recurrentes, varias de ellas en un papel versátil, de creadores, curadores de encuentros, festivales y exposiciones, gestores que han ocupado espacios de dirección institucional, docentes o críticos. Al mismo tiempo se ponen en evidencia los puntos de contacto y de cruce disciplinar, por vía ya sea de colaboraciones múltiples o bien de espacios y foros compartidos, permitiendo conformar una constelación de actores, agentes e instancias participantes, entre los que se trazan trayectorias comunes o paralelas, sin dejar de verlos en sus caminos independientes.

Una mirada transversal como la aquí propuesta –sobre todo sincrónica, pero con guiños que necesariamente incluyen una

perspectiva diacrónica–, pone de manifiesto cómo las diversas propuestas de poéticas sonoras, sin ser siempre totalmente novedosas,[53] se siguen desarrollando y multiplicando. Por ende, el microcosmos que conforman los órganos y programas aquí considerados recrea también el estado de estos discursos en un mundo cultural más amplio,[54] articulado por nodos de confluencia e intercambio, por formas de mediación entre artistas de diversas disciplinas, con lo cual se sigue fomentando este tipo de prácticas. La oferta derivada de ello a su vez ha contribuido a la formación de una escena cada vez más concurrida y aceptada, pero también ha sido responsable de la conformación de un público conocedor, que se mantiene interesado y abierto a la exploración múltiple de dichos discursos, en sentidos disciplinares que no son ya los convencionales.

Aun cuando permanece arraigada la idea de que por separado cada una de estas prácticas parece marginal y atomizada, lo hasta aquí revisado muestra que sus impulsores –en su mayoría los propios creadores– han sabido negociar de forma hábil con los órganos institucionales, tanto públicos como independientes, logrando ubicarlas en un espacio estratégico en que van ganando mayor legitimidad y atención. Otro mito que la gran actividad de estas escenas hoy en día contribuye a relativizar, o aun a romper, es la idea de que estas prácticas sólo se rigen por dominios y tradiciones disciplinares con fronteras claras que los separan: lo que también enseñan es lo productivo que puede ser verlas en conjunto.

Además, como se desprende de esta revisión, los poetas y artistas más experimentales que han trabajado con el sonido

[53] Paredes Pacho se refiere a las vanguardias artísticas como antecedentes de estas exploraciones, por lo que no se puede decir que sean enteramente originales (véase Paredes Pacho 2013: 221).

[54] Para el caso de la Ciudad de México, además de los foros mencionados, habría que considerar otros espacios como la Fonoteca Nacional, los Museos Carrillo Gil y de Arte Moderno, el Centro Cultural España, el Centro Multimedia del CNA, el Centro de Cultura Digital, universidades como el Claustro de Sor Juana o la Universidad Centro, además de galerías independientes y bares donde también se fomentan estas prácticas.

a menudo abrevan de las mismas fuentes, afiliándose a ellas ya sea por convicción y solidaridad, o como una forma contracultural de resistencia, lo cual puede haber contribuido a una más natural identificación entre ellos: por medios y afinidades expresivas, y por una colaboración y una circulación compartida. En estos compromisos que llevan a una hibridación, si bien existe temor de que se orille a estas prácticas y obras a un campo de indefinición, o que se les reclame una carencia de profundidad, también se ve lo productivo de este intercambio, generador de nuevos contenidos.[55]

Es cierto que si se contrasta con la trascendencia que estas prácticas intermediales han tenido en países como Brasil en el último medio siglo, en México parecen haberse emprendido las exploraciones más tardíamente, con mayor cautela y conservadurismo, pero como se mostró en los antecedentes que llevaron a la creación de varios de los foros, también en este país hubo una escena emergente, si bien ejercida de forma más discreta. Por lo mismo, continuando con esta comparación, es notable el enorme avance que se ha experimentado en este frente en México, dejando atrás el potencial rezago del que se sentían víctimas muchos artistas con ánimos de exploración, para posicionarse actualmente con su inusitado *boom* como uno de los lugares de mayor infraestructura y actividad en este frente en Latinoamérica.

[55] Rocío Cerón, por ejemplo, reconoce que en esa interdisciplina el poema "abre sus fronteras de significado, explora un nuevo cuerpo en cuyo eje la palabra potencializa al objeto último" (Cerón 2016: 134-135). Israel Martínez hace un planteamiento análogo, aunque desde su formación inscrita en el arte sonoro, al referirse a la generación más joven en México que "utiliza el sonido para la realización de obras construidas con diferentes técnicas para ser presentadas en diversos formatos, sin necesariamente tener una relación directa con la historia y evolución de las artes sonoras". Y ello ha llevado, según él, a la diversificación del panorama creativo que permite "divisar un entorno multidisciplinario que rechaza etiquetas o categorizaciones –principalmente académicas– implicando mayor colaboración y apertura no sólo entre artistas sino también con un público", que por estas vías puede abrirse a fenómenos artísticos que antes le eran ajenos. (Martínez 2012: 408-409).

Por lo que toca a los espacios en donde se realizan estas prácticas sonoras, fueron los museos o centros culturales de dominante orientación plástica, los foros que han mostrado más disposición y apertura para promoverlas y mayores posibilidades para la exploración y experimentación que los convencionales. Esta coyuntura no parece casual, dado que la instalación sonora, el arte acción, los *happenings* y el *performance* ya formaban parte de las prácticas en estos espacios de arte contemporáneo, abiertos a los giros intermediales que experimentaban varios movimientos artísticos de carácter internacional desde mediados del siglo XX. Y el hecho de que las poéticas sonoras se estén presentando precisamente en estos espacios, también produce algo en su recepción y valoración, quizá enfatizando su experiencia sinestésica o subrayando su propuesta interartística. Ello además, parece haber estimulado a los propios artistas a transitar de forma más desinhibida entre los lenguajes y dominios disciplinares, atreviéndose a explorar con recursos diversos, o aun viendo cómo una misma obra puede ser entendida desde distintos ángulos estéticos y discursivos, ensayándose o inaugurándose en otro campo por virtud de simplemente estar ahí, o de declararlo, expandiendo así tanto su potencial como los alcances de su *praxis*.

Recuérdese por otro lado que los propios creadores se han reconocido a sí mismos, con cada vez mayor desenfado, ya no sólo bajo las simples etiquetas de “poeta”, “artista plástico” o “músico”, sino recurriendo a una paleta mucho más amplia que retrata mejor su trabajo polifacético: como artistas visuales que escriben o hacen poesía sonora; artistas sonoros que incursan en instalaciones, lo mismo que en un diálogo con la escritura y la palabra; poetas que hacen intervenciones, acciones sonoras, *performances* y que se atreven a una creación colaborativa, multidisciplinaria y experimental. A ello se suma la influencia de los medios electrónicos, que en todas las disciplinas han generado cambios importantes de paradigma, modificando las competencias creativas y contribuyendo a la porosidad disciplinar.

Pero volviendo a los espacios, dos aspectos más quedan comprobados respecto a la socialización de las poéticas sonoras en ellos: el primero, que al encontrarse los centros culturales dispersos en muy distintos puntos de la ciudad, captan a públicos diferentes y hacen que aquellos que ya son aficionados y seguidores se abran a un radio cultural-urbano más amplio. Y el segundo, que se ubican de igual forma en edificios antiguos y en áreas abiertas refuncionalizadas, que en construcciones hechas expresamente a partir de una estética y necesidades acordes a las prácticas artísticas actuales. Condicionadas por esta diversidad de foros urbanos, estas prácticas sonoras de un lado resuenan con acústicas diferentes, y del otro se cargan –sin proponérselo quizá en muchos casos–, de un aura y una historia marcada por distintos momentos, estilos arquitectónicos y necesidades, que repercuten en su propia apreciación. Unidas también así por estos espacios tan variados, capaces de despertar formas particulares a la escucha, es como las diversas poéticas sonoras afianzan sus lazos, aun siendo de gremios dispares.[56]

El espacio contribuye a la materialidad sonora y al formato en que circulan estos discursos, pero no es el único medio. Como mostró el recorrido, también han sido las tecnologías las responsables de acercar a estos artistas bajo poéticas comunes, producidas y proyectadas de maneras similares y antes quizá no sospechadas. Se reconoce por ejemplo desde los años noventa una creciente experimentación tanto en poesía como en las artes sonoras, potenciada por el desarrollo de los medios tecnológicos. Pero este desarrollo ha mostrado en tan poco tiempo su otra faceta, que debe tenerse presente para las poéticas sonoras: a escasos veinte años de un vertiginoso avance en este campo, muchos de los dispositivos y soportes empleados para la creación, manipulación, reproducción y almacenamiento de materiales sonoros han caducado inesperadamente.

[56] Como colectivos que conviven y se reencuentran, no hay que olvidar que a menudo interactúan también en diálogo e intercambio con artistas y movimientos internacionales igualmente variados.

Una primera consecuencia de ello ya se vivió a mediados de los noventa, con el relevo de la cinta magnética y el LP en vinilo por el CD, que ahora también está cayendo en desuso. Esta obsolescencia afecta no sólo a los soportes en su materialidad analógica, sino también y sobre todo al *software* digital, por ejemplo con el mp3, en el cual muchos de estos documentos se siguen almacenando, pero que amenaza con su inevitable caducidad. Ello exigirá generar estrategias de constante actualización de los documentos para que sigan siendo accesibles, pero cuidando que en esta conversión no se pierda la calidad sonora.

Por lo que toca a la difusión mediante CD's, si bien parecían planearse próximas ediciones en colecciones como Voz Viva, a cuyo mercado se han sumado otras como Entre Voces del Fondo de Cultura Económica (FCE),[57] habrá que ver qué

[57] La editorial ha etiquetado su colección, que asciende a cerca de cincuenta títulos en CD, bajo la limitante categoría de "audiolibros" (<http://www.fondodeculturaeconomica.com/Librerias/Musica/?sec=audiolibros>). Por contraste con los de la UNAM, éstos van acompañados de traducciones ya sea al francés o al inglés, con acompañamiento musical muchas veces de Gerardo Támez (véase <http://gerardotamez.com/proyectos-especiales.html>. Algunos autores de la colección Voz Viva reaparecen aquí: Villaurrutia, Novo, Pellicer, Huerta, Chumacero, Lizalde, Aridjis, Bracho, Cross, además de una antología de poesía tlaxcalteca, o una grabación de Neruda por Sabines, entre otros. Otras iniciativas menores de editar la lectura de poesía han surgido con Ed. Gamex, Poesía en Chapultepec (con obra de Novo, Pellicer, León Felipe, Montes de Oca, Nandino, Castellanos, Huerta, Bonifaz Nuño, Griselda Álvarez), (véase <http://cecilia.com.mx>), y en un sentido más orientado hacia la lírica popular actual, Ediciones Pentagrama, fundado por Modesto López en 1981 y continuado por su hija Valentina López. En la escena del arte sonoro, los esfuerzos independientes son mucho mayores, como muestra la variedad de sellos: Opción Sónica (1990, Edmundo Navas); Discos Komfort (2001, Bishop); Noise Kontrol (2001, José Luis y Héctor Muñiz); Static Discos (2002, Ejival, Fernando Corona y Rubén Tamayo); Igloo (2003, Manrico Montero, Arthur Henry Fork, Álvaro Ruiz); Opción Sónica (en Guadalajara, 2003, Eric Gamboa, Laura Becerra, Diego Martínez, Israel Martínez); Soundsister records (2008, At-At en Tijuana); Audition Records (2010, Julián Bonequi) y ahora también en formatos de disqueras digitales (véase Martínez 2012, 397).

giro se plantea para su comercialización material a futuro. Y de continuar con esta labor, deberá observarse en qué medida darán cabida a nuevas voces y propuestas poético-sonoras, desde aquéllas de creadores que se presentan en las lenguas originarias de México –que como se vio están aumentando en presencia en los diversos festivales–, como de las de generaciones de creadores más jóvenes, experimentales y multidisciplinarios. El FCE al menos parece haberse adelantado un poco en esto último a la UNAM, al anunciar en 2016 la edición de una grabación en voz y obra de Rocío Cerón. Para ambas colecciones habrá que ver si logran además contagiarse de esa otra tradición artística y literaria presente en México desde los setentas, en la que varios de sus integrantes grabaron de manera artesanal, aunque con aspiraciones de edición, materiales más experimentales.[58] Ello sin duda permitiría a sellos como el de UNAM o el del FCE actualizar sus ya valiosas ediciones y arcas sonoras, y completar el panorama de estas prácticas en México de manera más justa y equilibrada.

Por lo que toca a la difusión radiofónica, si bien ésta se ha mantenido vigente contra todo pronóstico de su posible desaparición por el relevo de otros medios de comunicación a lo largo del siglo XX, también aquí cabe preguntarse si los programas de poéticas sonoras se mantendrán en los presentes formatos, o si combinarán cada vez más el *broadcasting* con el *networking* (diferenciado del primero por generar nuevos

[58] Una de las iniciativas independientes desde fuera del país, fue la recientemente rescatada por los seguidores de Ulises Carrión, con su cinta "The Poet's Tongue". Más o menos por las mismas fechas Felipe Ehrenberg, junto con Martha Hellion, tenían la iniciativa de "lanzar una publicación sonora (The BFP Cassette/Gazette). Donde este último cuenta que imitaba "desde el sonido de un avión a retropulsión hasta declamar en voz alta durante 2 minutos 37 segundos y sin tomar aliento todas las placas de los coches que se me pasaban en la M4". También, que "acababa de ser inventada la contestadora telefónica automática y se me ocurrió inventar la llamadora telefónica automática que decía al pie de la palabra 'esta es una grabación / habla Felipe/ no estoy en casa / si tienes algo que decirme hazlo después del tono… y el tono se prolongaba y se prolongabaaaa y se prolongabaaaaaa hasta que… CLICK" (en Rocha 2012: 381).

circuitos, tener mayor flexibilidad de demanda y plantearse como multidireccional y colaborativo), o si el segundo dominará sobre el primero, en formatos de *podcast* como los que ya han corroborado tener una amplia popularidad en sitios como DescargaCultura. Y sobre esta última instancia, como ya se dijo, habrá que ver si logrará contener –en un sentido también de contención– el desbordante universo en audio que está almacenando, o si merece un trabajo de curaduría, más diferenciado y comprometido por áreas, en donde las manifestaciones literarias y artístico-sonoras pudieran formar un núcleo autónomo e independiente. Para este tipo de plataformas cabría también aprender de las iniciativas independientes de seguimiento y crítica adoptadas por artistas y críticos, como ocurre en el mundo del arte y la experimentación sonora con "Misofonía" de Rossana Lara y Fernando Vigueras, "Escuchatorio" de Felix Blume y Diego Aguirre, "Grafofonía" de Mirna Castro, o "Desbordamientos" de Vigueras, Cinthya García Leyva y Mónica García Rojas.

En este recuento se reconoce quiénes han sido y son actualmente los protagonistas de dicha escena, con sus apuestas y logros. Son ellos además quienes no sólo la han impulsado, sino también los que comienzan a escribir su historia. Y por el lado institucional, la valoración de ese legado y la difusión documental del mismo ha quedado patente en artículos aislados en revistas y periódicos en que varios de ellos se ejercen también como columnistas; en folletos y catálogos de ferias, encuentros o muestras; en más ambiciosas ediciones retrospectivas, como la reciente edición del libro *Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del* MUAC (2017); o mediante su difusión vía plataformas en Internet.[59] Queda claro que siguen ha-

[59] Recuentos valiosos y diagnósticos de la escena del arte sonoro aparecen en la pluma de Manuel Rocha y de Israel Martínez, cuyos textos aquí se citan y derivan del "proyecto curatorial en torno al material artístico reunido durante los diez primeros años de la vida del Laboratorio Arte Alameda". Manuel Rocha desde finales de los noventa comenzó a reseñar la historia del arte sonoro en México, y su ensayo "Música experimental y poesía sonora en México", es una versión corregida y aumentada del

ciendo falta estudios que se ocupen de visibilizar y estudiar estas poéticas con mayor detalle, pero los canales y las bases para ello ya están dadas.

Se ha señalado en varios momentos que estas prácticas se siguen asumiendo como diseminadas, fruto de esfuerzos atomizados, otro motivo por lo cual quizá aún los propios protagonistas continúan viéndose marginados. No obstante, se confirma que en conjunto han ocupado los foros más prestigiosos, y en muchas ocasiones con el apoyo suficiente para instaurar ciclos o festivales que han tenido una admirable continuidad. Sin alinearse a una institución, han sabido crear alianzas, aprovechar la infraestructura existente, al tiempo que han mantenido una relativa libertad de acción. Problemático, en todo caso, es que el trabajo de curaduría, organización y promoción frecuentemente se vuelve parte de las condiciones para recibir un apoyo logístico y técnico, sin que se reconozcan propiamente estas labores de impulso, conceptualización intelectual, ingenio, responsabilidad y coordinación, ni se reciba una digna remuneración por ello. El camino hacia una profesionalización de estas figuras en México está abriéndose, como lo muestra la Maestría en Estudios Curatoriales, pero ésta se sigue concentrando ante todo en las artes plásticas. En la gestión y curaduría de las poéticas sonoras experimentales, en cambio, sigue habiendo grandes lagunas y una escasa formación profesional. Parecen así doblemente heroicos los actores en estas escenas que realizan actividades de manera honoraria, viéndose además en la necesidad de apoyarse en el compañerismo y la solidaridad de sus pares artistas, sin que éstos tampoco siempre sean retribuidos, más que por una

texto que preparó para el *booklet* de *RAS,* no. 7 en 2005, cuya exploración había iniciado en 2001.

Los museos que han auspiciado festivales y apoyado proyectos, comienzan también apenas hace unos años a prestar atención a la preservación de los archivos de sus actividades y a documentarlas de forma más consistente. Pero es poco lo que se ha hecho todavía en cuanto a la preservación y documentación del material sonoro, si bien se está cada vez más consciente de su valor documental.

atención recíproca. Es esta una de las realidades que hace funcionar, para bien y para mal, este circuito.

Por lo que toca a los talleres, clínicas, seminarios, laboratorios u otras modalidades de cursillos temporales y esporádicos que ofrecen los artistas por una paga generalmente modesta –producto de un restringido presupuesto con que las instancias culturales a su vez buscan cubrir la cuota de esas actividades formativas que presentan en sus visiones y misiones– no integran parte formal de una formación curricular, sino sirven apenas para un acercamiento general para aficionados. Nuevamente, el camino se está abriendo y la necesidad de profesionalización en este campo de la cultura queda cada vez más patente, por la alta demanda que tienen ya estas áreas.[60] Hacen falta más estudios, más visiones críticas de su historia, desarrollo, afinidades y diferencias, de su forma de transitar a través de las distintas esferas culturales, y de las perspectivas que se les plantean a futuro.

Si se observa el desarrollo de la escena poética y la del arte y la experimentación sonora en México por separado, se aprecia que la poesía, a pesar de contar con una tradición más larga que podría haberla hecho desarrollarse en sus formas expandidas más de lo que lo hizo la escena del arte sonoro en el mismo lapso, parece haber quedado rezagada respecto a esta última. El arte sonoro ha conquistado un sólido nicho gracias a múltiples festivales de auto-gestión que han sido muy exitosos y han contado con apoyos de la iniciativa privada y pública,[61] y en sus formatos más modestos, gracias a su presencia

[60] Se habló aquí, a manera de ejemplo, de la "Unidad de Vinculación Artística" del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, de los programas de formación que ofrecen la Casa del Lago, el Chopo o el MUCA; o de planteamientos como el Espacio de Experimentación Sonora (EES) que ya nació con esta conciencia, a los que se suman los programas de Campus Expandido del MUAC.

[61] Algunos de ellos son *Aural* (2011, Rogelio Sosa); *elnicho* (2011, Eric Namour y Danae Silva); *Espejos Sonoros* y *Articulaciones del Silencio* (2009 y 2015, respectivamente, Fernando Vigueras); Mutek.MX (2013, Damián Romero); *Nrmal* (2010, Poncho Muriedas y Moni Saldaña); y en la modalidad reflexiva y de socialización *Nodo* (2015, Diego Aguirre); *Radar.*

en galerías o bares. Esta inventiva, aunque también presente en algunos impulsores de la poesía expandida –piénsese en la escena ocupada por el *slam*, el hip-hop o el rap–, se ha manejado de forma más reservada según puede verse por el número de festivales –salvo por escasas excepciones como “Poesía en Voz Alta”, “Enclave” o el “Festival Verbo”.[62] En cambio, también ha encontrando, como alternativa a los museos, otros foros para sus lecturas y *performances* en bibliotecas y librerías, y aprovechando el circuito de las ferias del libro independiente.[63] Parece, además, que en general los festivales de poesía han mantenido una oferta y un formato más conservador y no tan variado, mientras que los de música electrónica, experimental y de arte sonoro han abierto sin tantas reservas la paleta de su oferta.

Independientemente de los distintos ritmos y formas de evolución que han llevado cada una de estas esferas, queda claro que ambas se vinculan e intercambian, aprendiendo unas de otras y apoyándose mutuamente, a veces por necesidad, al saberse en grupos pequeños que juntos pueden sumar fuerzas; otras, por compartir los mismos espacios o enfrentar retos similares de difusión y de subsistencia. Son ellos mismos los responsables de esas escenas, de sus afinidades y de esa red que los une, pero que puede aprovecharse de forma todavía más consciente. Sin cegarse sus diferencias al agruparlos en

Festival de Exploración Sonora UNAM (primero, en 2002, en el Festival de la Ciudad de México del Centro Histórico, a cargo de José Wolffer); *Transitio_MX. Festival de artes electrónicas y video* (2005, en un inicio con Ricardo DalFarra), *Umbral* (2013, Rolando Hernández y Gudinni Cortina); *Volta* (2011, José Luis Rivas), son sólo unos de los más relevantes, que en general han tenido una admirable continuidad.

[62] Y dentro de los festivales de poesía: *Festival de Poesía Chilango-Andaluz* (Iván Vergara García, 2007); *Festival Verbo. Festival de Poesía en el Teatro Fru Fru* (2013, Fausto Alzati). Este festival conjunta la poesía en voz alta y el hip-hop con música vocal más o menos experimental, y va ahora en la tercera emisión.

[63] Algunas de estas ferias se han organizado en espacios como Radio UNAM, en librerías como el FCE, en la Casa del Refugio Citlaltépetl, o en el Museo Carrillo Gil.

una constelación, puede verse lo rica, virtuosa, potente y cargada de futuro que resulta esta comunidad en su conjunto, algo sobre lo que hay que tomar mayor conciencia. Para la poesía, esto significa saber mirar más allá de un análisis basado en la circulación del libro y la página impresa, reconocer que los límites entre estas manifestaciones son porosos, y que aunque sigue habiendo reglas implícitas los artistas comparten historias comunes en muchos niveles de sus discursos: en antecedentes estéticos, recursos técnicos, espacios y condiciones para presentarse, e intenciones intermediales.

Parte de su historia y reconocimiento común implica, también, una mayor conciencia documental, de archivo. En las poéticas sonoras la palabra ya no sólo está sujeta al texto impreso: registrada en diversos soportes sonoros y audiovisuales muestra un nuevo mundo de sentidos. Como tal, es hora de trabajar también en su debido reconocimiento mediante la recuperación y conservación, pues estos materiales en su gran mayoría siguen dispersos y atomizados, y en ocasiones en riesgo de desaparecer o de sufrir daños irreparables. La catalogación es otro reto en la generación de estos archivos, dado que las categorías son borrosas, pero el trabajo debe hacerse e instituciones como la UNAM presentan la infraestructura para ello. El acervo de materiales surgidos en los últimos veinte años no dejará de asombrar ni de presentarse como fuente apasionante para el estudio, siempre y cuando este se realice en un marco flexible, permeable e inclusivo. Y es que la intención de mostrar que la producción artística de las poéticas sonoras está estrechamente relacionada con una necesidad de preservación, apenas se hace patente. Sin dicha posibilidad, todo este patrimonio no dejará sino apenas un suspiro de lo que comunican sus voces.

BIBLIOGRAFÍA



Camacho, Lidia, *Una década de irradiar nuevas ideas sonoras. La historia de la Bienal Internacional de Radio*. Radio Educación, 2006a.

_______, *Caminos del arte sonoro*. Radio Educación, 2006b.

_______, *Radioarte: un género sin fronteras*. Trillas, 2007.

Cerón, Rocío, *La rebelión o mirar el mundo hasta pulverizarse los ojos*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

_______, ed., *Enclave. Poéticas Experimentales*. EBL Intersticios / Conaculta / fonca, 2015.

Espinoza, César y Araceli Zúñiga, "Las Primeras Bienales." Poesía Visual Mexicana, 2012, <http://www.poesiavisualmexicana.com.mx/historia.html>. [Consulta: 7 de mayo, 2017.]

_______, *La mirada transgresora. Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental de México 1985-2009*. Museo Universitario del Chopo, unam, 2017.

García, Pilar; Valeria Macías Rodríguez, Israel Martínez Guillén, Marco Morales Villalobos, Luz María Sánchez Cardona, *Reverberaciones. Arte y sonido en las colecciones del muac*. muac unam, 2017.

González Aktories, Susana, "Aproximación a la colección de "Voz Viva" de la unam." 2017a. <http://poeticasonora.mx/Voz-Viva>. [Consulta: 28 de marzo, 2017.]

_______, "Prácticas sonoras, entre parques, jardines y bosques, y la conciencia de su archivo". 2017b, <http://poeticasonora.mx/Practicas-sonoras-entre-parques-jardines-y-bosques>. [Consulta: 7 de mayo, 2017.]

Gomringer, Nora, "Presentación" al catálogo *Poesía en Voz Alta. 16*, unam, 2016.

Iges, José, "¿Qué es el arte sonoro?", en *Escuchar con los Ojos. Arte Sonoro en España. 1991-2016*. Editado por Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire, Fundación Juan March, 2016, pp. 24-27.

Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli, 2007.

Martínez, Israel, "Experimentación sonora contemporánea", en *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Editado por Jasso, Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, Conaculta, inba / Laboratorio Arte Alameda, 2012, pp. 393-421.

Nyman, Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond*. Schirmer Books, 1974.

Paredes Pacho, José Luis, "Los nuevos bárbaros, oralidad y nuevas tecnologías", en *La creatividad redistribuida*. Editado por Néstor García Canclini y Juan Villoro, Siglo xxi / Embajada de España en México, aecid, 2013, pp. 213-227.

Pereira, Armando, coord., *Diccionario de literatura mexicana. Siglo xx*. 2ª ed. Corregida y aumentada. México, unam / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán [Filosofía y Cultura Contemporánea; 19], 2004, reproducido en el sitio de la *Enciclopedia de la Literatura en México,* iif, unam / Conaculta. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/21>.

Pohlenz, Ricardo, "Sonorama. Ciclo de poesía multidisciplinaria", en *Arquitectura Emocional. Museo Experimental El Eco 2011*. Editado y coordinado por Macarena Hernández Estrada, unam, 2012, pp. 48-49.

Prado, Carmen, "*Klangkunst* y *sound art*: reflexiones y consecuencias", en *Escuchar con los Ojos. Arte Sonoro en España, 1991-2016*. Editado por Manuel Fontán del Junco, José Iges y José Luis Maire, Fundación Juan March, 2016, pp. 86-97.

Rocha, Manuel, "Arqueología de la música experimental en México" y "Música experimental y poesía sonora en México", en *(Ready) Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. Editado por Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga,

Conaculta, INBA / Laboratorio Arte Alameda, 2012, pp. 215-228 y 375-391.

RODRÍGUEZ SOSA, Mariana, "Mujeres que hacen *performance*: acciones transformadoras en el arte", en *Los grandes problemas de México. Relaciones de género*. Editado por Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez Velazco, vol. 8, El Colegio de México, 2010, pp. 295-315.

TERCERO, José Luis, "Cumplió seis años. Casi tres millones de descargas y reproducciones del podcast cultural", *La Gaceta de la UNAM,* 17 de marzo, 2015. <http://www.gaceta.UNAM.mx/20150317/casi-tres-millones-de-descargas-y-reproducciones-del-podcast-cultural/>. [Consulta: 7 de mayo, 2017.]

UNGER, Roni, *Poesía en Voz Alta*. INBA / UNAM, 2006 [versión original en inglés: *Poesía en voz Alta in the Theater of Mexico*. U of Missouri P, 1981.]

WALDMAN, Anne, "Poesía en Voz Alta. 17: Palabras para el Antropoceno", en *Periódico de Poesía*, no. 97, marzo, 2017, <http://www.periodicodepoesia.UNAM.mx/index.php/4533>. [Consulta: 7 de mayo, 2017.]

ZÚÑIGA, Araceli, Volante impreso y repartido en el Chopo en 2015, publicado también en la revista *Foro Universitario*, no. 4, enero-marzo, 2016, p. 3.

SITIOS ELECTRÓNICOS DE CONSULTA

<http://eleco.UNAM.mx/eleco/events/vervatim-vortex-poesia-y-musica-en-el-eco/>

<http://www.chopo.UNAM.mx/misionyvision.html>

<http://www.chopo.UNAM.mx/lit_exp/BienalPoesiaExperimental2015.html>

<http://exteresaperformance.blogspot.de>

<http://www.chopo.UNAM.mx/performance/LasArtistas.html>

<https://eslamex.bandcamp.com/album/eslamex-primera-antolog-a-de-espoken-word-mexicano>

<http://www.chopo.UNAM.mx/literaturaexpandida.html>

<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/karaoke-sor-juana-entre-la-tradicion-y-el-remix-nueva-poesia-del-df/>

<https://lleom.net/portfolio/lleom-en-la-exposicion-transcripciones/>

<http://www.pac.org.mx/apoyos/fonema>

<http://www.dgcs.UNAM.mx/boletin/bdboletin/2016_676.html>

<http://www.jornada.UNAM.mx/ultimas/2015/02/09/musica-y-poesia-experimental-en-la-sede-de-radio-UNAM-3514.html>

<http://mx.globedia.com/inicia-etapa-bastidor-acustico-radio-UNAM>

<http://www.gaceta.UNAM.mx/20150317/casi-tres-millones-de-descargas-y-reproducciones-del-podcast-cultural/>

<http://www.musicayopera.bellasartes.gob.mx/pdfs/XXXVII_FIMNME_2015_especificaciones_tecnicas_EES_MUAC.pdf>

<http://www.fondodeculturaeconomica.com/Librerias/Musica/?sec=audiolibros>

<http://gerardotamez.com/proyectos-especiales.html>

<http://cecilia.com.mx>

El ocaso del paseo. Los nuevos contratos del ensayo literario mexicano en el siglo XXI

Ignacio M. Sánchez Prado
Washington University in St. Louis



La publicación en 2016 de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* de Cristina Rivera Garza, más allá de la polémica que desató en círculos rulfianos y que no es asunto de este ensayo, es un punto de partida interesante para discutir las transformaciones del ensayo a partir del año 2000 en México. El libro es un texto en el punto de confluencia entre el ensayo literario, la investigación histórico-biográfica y la narrativa de no-ficción, resultando inclasificable en sólo una de dichas categorías, pero abrevando indistintamente de ellas. Este libro dista de ser el único en esta confluencia. Otro trabajo notable es *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert, libro de cariz quizá más narrativo que, publicado tan sólo unos meses antes de *Había mucha neblina…*, presentaba desde la intersección de los mismos tres registros la masacre de chinos que tuvo lugar en Torreón durante la época revolucionaria.[1] La voluntad intergenérica de ambos textos, que se manifiesta cada vez más como modo escritural en la literatura mexicana contemporánea, habla de un nuevo estatuto de la prosa de no-ficción, dentro de la cual se encuentra, de forma no siempre definida, el ensayo. En el presente estudio (que no llamo ensayo

[1] Dado que he escrito ya un estudio sobre este libro, no lo consideraré a profundidad en este texto, pero puede consultarse mi reflexión en Sánchez Prado, "*La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert".

deliberadamente, aunque quizá lo sea) me interesa describir en líneas generales –y sin apelar a una imposible exhaustividad– lo que me parece son los nuevos contratos del ensayo literario mexicano, un cambio importante de sus estéticas formales y sus relaciones con sus lectores potenciales, en el siglo XXI. Lo haré primero discutiendo algunos debates que han tenido lugar entre practicantes del género con referencia a su naturaleza y sus límites, pasando después por la discusión de tres antologías (una del FONCA, una de *Tierra Adentro* y otra de la Fundación para las Letras Mexicanas), para cerrar con una reflexión en torno a los mecanismos institucionales de publicación del género desde el Estado y las editoriales privadas.

Para entender el proceso del ensayo mexicano en el siglo XXI, podemos apelar como muestrario de fines del siglo XX la antología *Ensayo literario mexicano*, publicada en 2001 por la UNAM, la Universidad Veracruzana y Editorial Aldus y editada por un equipo editorial compuesto por John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán. La antología me parece instructiva no sólo por su fecha de publicación, sino porque sus criterios de selección y los autores antologados dan una buena pista del concepto algo restringido del género a fines del siglo XX y contra el cual emergería la ensayística del siglo XXI. De acuerdo con Patán, la selección se hizo a partir de una definición de ensayo centrada en "el abordaje personal de un tema literario, en lo posible con una buena dosis de espíritu lúdico" (11). Más aún, los antologadores optaron por un tema único, "la literatura", que abordada desde un registro "lúdico" y "erudito" permitiera una comparación entre los autores. Así, la antología recoge los escritos de 50 autores (42 hombres y 8 mujeres, un balance de género lamentable que habría que ponderar por separado) sobre temas primordialmente de crítica literaria o del concepto de literatura. Los autores, ordenados desde el método generacional por fecha de nacimiento, comienzan con Antonio Alatorre, nacido en 1922, y cierran con Jorge Volpi nacido en 1968.

La naturaleza de esta antología dice mucho de la forma en que el ensayo literario derivó en un género literario más bien autorreferencial y validado por su literariedad a nivel de forma y contenido. Si bien Patán deja claro que la antología escoge el tema literario como común denominador y no como argumento de que este es el único tema posible, queda claro que el optar por el tema de la literatura apunta hacia un entendimiento del concepto "ensayo literario" en el cual el pináculo representativo del género es el sacudimiento de lo ancilar: optan, para decirlo con Alfonso Reyes, por un deslinde que resulta significativo. Esto no es necesariamente la norma del ensayo del siglo XX. Generalizando podría decirse que existen tres vías del ensayo del siglo XX que, sin ser mutuamente excluyentes, definen claramente los contratos sociales y estéticos del género a partir de la Revolución mexicana. La primera vía, que nace precisamente de Alfonso Reyes y de su concepto del "centauro de los géneros", que no tiene directamente que ver con la idea de ponderación a la Montaigne (aunque es algo que Reyes sin duda conocía) sino con la modernización del discurso literario. En *Los trabajos y los días,* por ejemplo, Reyes habla del ensayo como "este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al 'Etcétera' cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía" (*OC* IX 403). La otra aparición prominente de esta idea tiene lugar en *El deslinde*, donde observa que el "ensayo, género mixto, centauro de los géneros, responde a la variedad de la cultura moderna, más múltiple que armónica" (*OC* XV 58). Si bien se percibe que Alfonso Reyes es un predecesor de la noción purista del ensayo mexicano, acá se ve que su idea era más bien la contraria. Respondiendo a la dura tratadística del positivismo y a la división disciplinar que desarrollaban las ciencias modernas, Reyes veía en el ensayo un espacio donde todo era posible y, por ende, donde se podía capturar en la forma literaria la multiplicidad de la experiencia y los saberes modernos, incluyendo al "poeta" que no

se preocupa solamente sobre el *ars poetica* sino también sobre "la filosofía", sobre el pensar del mundo.

Una segunda línea fue el enlistamiento del ensayo al discernimiento de la naturaleza de "el mexicano" y "lo mexicano", categoría del conocimiento esencial para la construcción de la comunidad imaginada y la cultura nacional requeridos por el Estado mexicano posrevolucionario y su sociedad civil. En esta ensayística –cuyo mejor muestrario se encuentra en la antología *Anatomía del mexicano* de Roger Bartra–, coincidieron por igual filósofos como Samuel Ramos o Emilio Uranga, antropólogos como Manuel Gamio y Guillermo Bonfil Batalla y escritores como Octavio Paz y José Revueltas, que, desde registros disímiles, buscaron reconciliar la distancia entre los saberes letrados y la población visibilizada por la Revolución mexicana y buscaron constituir desde las ciencias sociales y humanas un cuerpo de saberes sobre subjetividades y culturas desconocidos para ellos. La tercera línea, más familiar hacia la segunda mitad del siglo XX, emerge conforme la autonomía del medio literario mexicano se consolida en proyectos editoriales, programas universitarios de letras e instituciones de todo tipo, permitiendo la emergencia de una escritura ensayística más enfocada en su propia forma y más preocupada por expresar el punto de vista subjetivo de su autor o autora, y por la reflexión del problema mismo de la literatura. Si bien huellas de esto ya aparecen en la obra de Reyes, es justo decir que este modelo de escritura se consolida en la copiosa obra ensayística de Octavio Paz sobre literatura y arte, y que tiene sus manifestaciones mayores en coetáneos y discípulos fuertemente comprometidos con la noción estética y subjetivista del ensayo como es el caso de José de la Colina y, sobre todo, Adolfo Castañón, cuyo ciclo ensayístico está englobado por él mismo con el término "Paseos", enfatizando el carácter subjetivo de su escritura.

No es mi argumento aquí que estas tradiciones se han agotado. Por el contrario, las tres gozan de cabal salud y siguen teniendo practicantes notables. En la línea alfonsina se encuentra uno de sus discípulos jóvenes más notables, Víctor

Barrera Enderle, quien ha seguido de manera precisa el itinerario del género a nivel continental y que, en su reciente libro *El centauro ante el espejo* (2017), apunta a reconocer el agotamiento del discurso de la especificidad nacional a la vez que a recuperar al género como mecanismo de "humanización de nuestra circunstancia" en el contexto de una contemporaneidad en la cual, haciendo eco de Reyes, el ensayo "nos permitirá participar en un universo mucho más amplio del que estamos acostumbrados a habitar cada día" (131). Respecto al ensayo de la mexicanidad, este se mantiene en dos vertientes, la primera de las cuales sigue desplegando distintas formas del saber social y humanístico como estrategia de conocimiento de lo nacional. Puede aquí pensarse de dos libros que están en polos ideológicos, estilísticos y teóricos casi opuestos. Por un lado, viene a la mente *Mañana o pasado. El misterio de los mexicanos* (2011) de Jorge Castañeda, ensayo publicado de manera binacional (fue escrito originalmente en inglés y traducido al español por Valeria Luiselli) que restituye la idea de una mexicanidad como forma de pensar la modernidad de México. Por otro, Heriberto Yépez publicó en 2010 *La increíble hazaña de ser mexicano*, un ensayo de psicohistoria y psicocrítica que, regresando a tradiciones de análisis psicoanalíticas, busca dar cuenta de la relación del mexicano y lo mexicano con la sujeción a estructuras de poder y sus posibilidades de liberación. La segunda vertiente tiene que ver con la crítica a la tradición de la mexicanidad y con el argumento de que su estudio como proyecto civilizatorio debe verse o como una tradición de consolidación del poder o como fracaso del proyecto democratizante. Esta línea, fundada por figuras como Roger Bartra y Claudio Lomnitz y que recientemente ha encontrado eco en libros como *País de mentiras* (2008) de Sara Sefchovich, donde se critica la distancia entre discurso y realidad en México, o *El fracaso del mestizo* (2014) de Pedro Ángel Palou, donde se lee a contrapelo la tradición literaria de la mexicanidad desde sus límites. Finalmente, en la línea del ensayo de corte paseístico y de enfoque más cercano a la estilística y la temática literaria, no sólo se ha

notado continuidad a partir del trabajo de seguidores y lectores de Paz como Christopher Domínguez Michael o Malva Flores, sino también de ensayistas jóvenes cuya relación con la estilística y el tema literario lleva a esta vertiente en nuevas direcciones. Pienso en particular en libros de corte benjaminiano como *Papeles falsos* (2010) de Valeria Luiselli, reflexiones sobre la genealogía de un tema literario como *Niños, niggers, muggles* (2012) y *El desfile circular* (2014) de Elisa Corona Aguilar, y textos donde el delicado cuidado de la prosa y la navegación sensorial y subjetiva sobre el tema caracterizan el estilo como es el caso de *Cuerpo extraño* (2013) de Jazmina Barrera Velázquez.

Lo que emerge al trazar las continuidades de la genealogía del siglo XX no sólo es la idea de que estas tradiciones aún son practicadas con cierto grado de relevancia, sino el mostrar que existe una distancia importante entre prácticas del ensayo que mantienen plasticidad pese a venir de tradiciones críticas concretas y una ideología cultural que busca un ensayo paradójicamente amplio y estrecho. Si algo emerge de la (difícil) lectura de *Ensayo literario mexicano* es que resulta siempre posible tomar esta tradición polifacética y acotarla a sus más restringidos denominadores. Sin embargo, es cierto que el siglo XXI plantea importantes desafíos al ensayo como género y el atrincheramiento que por momentos se observa en las defensas del género. A falta de espacio para detallar cada una de ellos, podrían listarse los fenómenos a los que se atribuye la erosión de las vertientes vigesémicas del ensayo, o la emergencia de formas heterodoxas de la escritura que no responden a prácticas tradicionales del ensayismo en México. La primera de ellas es la ampliación del rol de la vida académica, tanto en México como en el exterior, en la experiencia intelectual de los ensayistas mexicanos. Una de las identidades del ensayo, desde las consideraciones antiescolásticas y antipositivistas de Alfonso Reyes hasta la fecha, radica en su oposición militante a formas de la crítica emergidas de la universidad. Esto sin duda fue alimentado por formas particulares de la crítica académica mexicana que optaron

por desarrollar escuelas mecanicistas y pretendidamente cientificistas de crítica, sobre todo siguiendo formas ortodoxas del estructuralismo. Es notable en México que muchos ensayistas con escritos contra la academia –como fue en su momento el caso de Antonio Alatorre y hoy sucede con críticos como Malva Flores– están afiliados a instituciones académicas o que las universidades mayores en México sustenten revistas literarias (excelentes muchas de ellas) que no publican estudios académicos: desde la *Revista de la Universidad de México* (UNAM) o *Casa del Tiempo* (UAM), pasando por *Crítica* (BUAP) y *La palabra y el hombre* (Universidad Veracruzana) hasta *Luvina* (Universidad de Guadalajara) y *Armas y letras* (UANL). En las generaciones jóvenes de ensayistas esta distinción es cada vez menos operativa y no es poco común encontrar ensayistas que, en el proceso de obtener un doctorado o de escribir desde el empleo académico, escriban una ensayística que de manera abierta hace referencia a la teoría (que ya no es el viejo estructuralismo mecanicista sino una serie de discursos más amplios y más compatibles con el ensayo) y utiliza recursos académicos de investigación y cita. Una segunda amenaza es la pérdida gradual de espacios del ensayo, y de su relevancia social, ante la explosión de tecnologías que retiran a la literatura su privilegio epistemológico como forma privilegiada del análisis social. Así, existen formas de la prosa que, sin participar del discurso literario, operan diagnósticos de lo social desde ámbitos como la opinión periodística o los distintos géneros de escritura que son pensados de forma opuesta a lo literario: la superación personal, por ejemplo. Relacionado con esto es el aún no del todo pensado efecto de los *blogs*, las redes sociales y otras tecnologías que retiran control del género a publicaciones literarias tradicionales y, sin esta centralización, se ha dado una experimentación amplia con formas del ensayo que han deconstruido distintos cuadrantes de la ensayística tradicional.

Ante estos procesos, varios debates del ensayo mexicano han circulado en torno a la necesidad de delimitar fronteras claras y de proteger la especificidad y el privilegio epistémico

del ensayismo. Así, Luigi Amara publicó en 2012 un ensayo manifiesto titulado "El ensayo ensayo" donde propone distinguir al género escrito desde una perspectiva propia (citando a Phillip Lopate, acota el género hacia el "ensayo personal") y propone "que todos los ensayos espurios, de tipo político y de teoría literaria, los sociológicos y de actualidad económica que se refugian en la impersonalidad; que todos los tratados eruditos, académicos y la mayoría de los divulgativos que abogan por la formalidad, se queden en el estante de la "no ficción", allí donde se diría que lidian con la realidad o la representan. Y que el ensayo personal y tentativo se reubique en el estante de la ficción, en ese lado del librero en el que llanamente se amontona la literatura" (27). En una polémica, Vivian Abenshushan discute en la introducción de "Contraensayo" la idea propuesta por Heriberto Yépez y Carlos Oliva (aunque Oliva en realidad la deriva de Gabriel Wolfson) de que el ensayo es un género demasiado popular o comercial, respectivamente. En contra de esa perspectiva, Abenshushan distingue al "articulista" del "ensayista" al que atribuye una "diferencia estética, ética y si se quiere hasta espiritual" (10). Queda claro que tanto Abenshushan como Amara entienden que la frontera del ensayo está en lo personal: un texto con clara subjetividad y con la ponderación de un tema desde una perspectiva propia de naturaleza ética y estética sería un ensayo, mientras que la categoría (ancilar si nos ponemos alfonsinos) de no-ficción agruparía toda la prosa de cariz impersonal. Una postura acaso más radical, pero con otras complejidades, es presentada por Malva Flores en "Atila en las fronteras del ensayo". Anteponiendo al ensayo la creciente presencia de la prosa académica y teórica, Flores cuestiona no tanto el declive de lo personal sino el sentido del lenguaje. Flores denuncia lo que considera "la perversa oficialización, homogeneización, del lenguaje crítico" en la cual la terminología teórica es una suerte de burocratización alineada a las pretensiones científicas instituciones académicas del neoliberalismo, renunciando al derecho de pensar desde el lenguaje en sí que propone el género ensayístico.

En estas visiones, sin embargo, me parece que existe un espíritu purista que no corresponde a las demandas que la contemporaneidad hace al género, y que, planteando críticas legítimas a la burocratización y comercialización del conocimiento, terminan sin embargo por defender una forma del género que no está exenta de la institucionalización que critican. Como Flores menciona en su propio ensayo, en años recientes se cambiaron las categorías de ensayo de los premios oficiales del Estado para denominarlas "ensayos creativos" que, en palabras de la propia Flores, "pretendía dejar fuera al ensayo académico, las tesis y otros productos que tienen más citas que cuerpo, menos ideas que palabras". Flores lee esto como un deseo legítimo de los escritores de reclamar la titularidad del género ante la supuesta prisión de la corrección política y el lenguaje burocrático que diagnostica. Pero en realidad ese reconocimiento tiene otra cara. La acotación burocrática del "ensayo creativo" se da precisamente en un momento en que el ensayo mexicano emerge no sólo de la academia, sino de la necesidad de reflexionar sobre las complejidades del presente, desde el arrasamiento socioeconómico causado por las políticas neoliberales, pasando por la violencia criminal y del Estado hasta la emergencia del sistemas de ideas (muchos de ellos en la teoría) que cuestionan la persistencia del dogma liberal en la política mexicana. Si bien esta no es la postura ni de Amara ni de Abenshushan ni de Flores, la institucionalización del "ensayo creativo" muestra una voluntad de restricción del pensamiento que se manifiesta como el inconsciente político que subyace la defensa del "ensayo creativo" o del "ensayo literario". Por esta razón, la antología *Ensayo literario mexicano* resulta tan anodina: al estrechar las fronteras temáticas y estilísticas a la literatura en sí se pierde la razón precisa por la cual el ensayo fue un género de gran intensidad en el siglo XX. En él se dirimían no los paseos y ponderaciones de un escritor ni las opiniones personales de un escritor sobre otro, sino grandes temas como la nación, su ser y su identidad, el peso de la tradición, las relaciones entre América Latina y la modernidad, entre otros. Si bien Reyes

tiene muchos textos que caerían en esa tradición del "ensayo personal", a nadie se le ocurriría pensar que obras mayores como "Presagio de América" o *La crítica en la edad ateniense,* escritos desde un estilo que podríamos sin duda llamar "impersonal", no pertenecen a la tradición del ensayo mexicano. Como espero demostrar en lo que queda de este estudio, creo que los tres autores identifican correctamente el hecho de que la prosa de no ficción tiene manifestaciones que no entran en una idea del ensayo, y también que hay formas de practicar el ensayo que en su mecanicismo limitan el potencial del género. Sin embargo, creo también que su apelación al "ensayo ensayo", al "ensayo personal" o al "ensayo literario" interpreta incorrectamente las funciones contemporáneas del género, que resisten precisamente la normativización burocrática que subyace al "ensayo creativo".

Si uno lee las polémicas a contrapelo, se observan algunos datos importantes respecto al ensayo contemporáneo mexicano que los términos mismos del debate ocultan. Uno de ellos, relevante a los textos de Abenshushan y Amara, tiene que ver con el hecho de que Lopate, del que extraen la noción de "ensayo personal" escribe simplemente desde un registro histórico distinto del género. La antología *The Art of the Personal Essay* de Lopate, que rastrea el género personal desde Séneca hasta Richard Rodríguez, no argumenta nunca que ése sea el único género del ensayo, sino simplemente aquel que Lopate considera de mayor interés. En un libro más reciente, y posterior a los ensayos de Amara y Abenshushan, titulado *to Show and Tell*, Lopate desarrolla la idea de "*literary nonfiction*", que abarca géneros ensayísticos y narrativos y que se define no en la distinción entre lo personal y lo impersonal sino en su contraste con la novela. Sin entrar en detalles innecesarios sobre la tradición anglosajona, conviene anotar que la función histórica del ensayo en Estados Unidos y en Latinoamérica tiene diferencias considerables y que, aunque el concepto de "no ficción" comienza a tener vigencia en la escritura de algunos autores jóvenes en México, hay un carácter distintivo de los géneros del ensayo y la crónica en

español que simplemente no son reductibles a ni comparables con la prosa escrita en inglés. Este es precisamente uno de los puntos del ensayo de Oliva Mendoza contra el que polemiza Abenshushan. En un apartado distinto, Oliva Mendoza pone la cuestión desde una perspectiva distinta:

> El ensayo, esa forma de la escritura que niega constantemente toda estructura mitopoética, por esa razón no pueden considerarse ensayos puros obras como *La invención de América*, *Palinodia del polvo* o *La expresión americana*, ha desarrollado en México una deslumbrante estructura metareferencial, [sic], existen sendas antologías, encuentros y las revistas nacionales publican preferentemente "ensayos" de todo tipo. Me pregunto, lo juro, sin maldad retórica, ¿por qué esta mercancía es tan exitosa?

El cuestionamiento preciso en este pasaje no es a la idea del ensayo de revistas, sino a la emergencia de una ensayística "pura" que se sustenta a través de una "estructura meta-referencial", mientras que los clásicos del ensayo, muchos de ellos con estructuras que contradicen al ensayismo en sí, no pertenecen a dicho discurso de pureza. Oliva Mendoza cuestiona en su ensayo fenómenos similares a los denunciados por Flores, como la massmediatización del lenguaje, y algunos más, como la bancarrota intelectual del concepto de nación favorecido por el ensayo del siglo xx. Si bien Oliva Mendoza concluye argumentando la imposibilidad del ensayo debido a la irrelevancia del yo, mi punto es que la crítica no necesariamente va dirigida a la literariedad del ensayo sino a la noción del ensayo como objeto puro y meta-referente, sustentado en sus propios términos. Por su parte, Yépez, en un texto incluido en *Contraensayo*, critica al ensayo por su constitución en lo que llama "un género policiaco que nos persuade de la ilusión de que es posible encontrar soluciones a la existencia, resolver enigmas" a la vez que "promueve el desvarío adicional de que el yo existe" (100). En otras palabras, la crítica de Yépez radica en el hecho de que el ensayo, desde su perspectiva, se basa en ideologías del yo y la lucidez racional para limitar las capacidades del pensamiento crítico que corresponden a la prosa. Si bien la postura es algo más extrema

incluso que la demostrada por Yépez en su propia ensayística, queda claro que el argumento de la comercialidad del ensayo va en el mismo sentido que el que denuncia, desde la trinchera opuesta, alguien como Flores: el rol que el ensayo tiene en la normativización y restricción del pensamiento. En pocas palabras creo que en estos debates se observa un *impasse*, ya que todos los lados de la contienda sustentan la idea del ensayo como un espacio que debe promover la libertad del pensamiento, pero en muchos casos la delimitación de la forma contradice y tensiona esa libertad.

Creo que una observación al ensayo que de hecho se escribe en México y que estos debates no capturan del todo es que la relación entre ensayo e institución no ha debilitado al género, sino que lo fortalece y lo reproduce. Esta institucionalidad existe en dos polos: por un lado, el aparato cultural del Estado y por otro la amplia presencia del ensayo (incluso distinguido de la prosa sin más) en todas las editoriales mayores del país, incluidas las transnacionales. Lo primero se puede atestiguar a través de una mirada a tres sendas antologías de ensayo joven: *20 años de ensayo* (2010) que recopila la obra de las primeras veinte generaciones del género en el programa Jóvenes Creadores del FONCA; *El hacha puesta en la raíz* (2006), una antología de Tierra Adentro de autores nacidos entre 1970 y 1983 compilada por Geney Beltrán y Verónica Murguía y *Asedios/errancias* (2013) que captura las primeras diez generaciones de ensayistas becados por la Fundación para las Letras Mexicanas.[2] Aunque un estudio puntual de todo el espectro literario de estos textos excede las posibilidades de estas páginas, las antologías dejan ver una amplia diversidad de estilos y temáticas, aún hacia dentro de registros específicos como la crítica literaria y cultural. Existen textos que apelan a formas más reconocibles del ensayismo mexicano sin duda, pero se dejan ver también aperturas hacia otras influencias y otros

[2] Por transparencia crítica me parece importante notar que yo estoy antologado en *El hacha puesta en la raíz*, aunque mi trabajo no es particularmente representativo de lo que afirmo en este párrafo.

registros. Por ejemplo, la mencionada Vivian Abenshushan contribuye en *El hacha puesta en la raíz* un ensayo por secciones que alternan el humor y la reflexión intelectual sobre el problema del trabajo, siguiendo lineamientos ensayísticos en línea orden con los defendidos en su defensa del género. En la misma antología, Gabriel Wolfson incluye unas notas sobre el narrador escritas como párrafos numerados, caracterizados por la precisión, algo que lo distancia, por ejemplo, del tono más argumentativo del texto de Eduardo Huchín Sosa quien, por otra parte, ha sido junto con Guillermo Espinosa Estrada un exponente de una veta de ensayo humorístico que, salvo contadas excepciones como algunos textos de Gabriel Zaid o de Jorge Ibargüengoitia, no tuvo manifestaciones mayores en el siglo XX. *20 años de ensayo* tiene otro cariz, porque permite hacer una comparación generacional importante. Los autores que recibieron las primeras becas del FONCA (entre los que se encuentran Alejandro Toledo y Gilberto Prado Galán) escriben textos que serían completamente reconocibles en *Ensayo literario mexicano*, pero hacia el final de la antología, separados por aproximadamente dos décadas en edad, escritores como Lobsang Castañeda y Karla Villegas tienen registros críticos distintos, menos apegados a lo literario y lo artístico y fuertemente informados por registros filosóficos y teóricos. En *Asedios/errancias*, en la que aparecen escritores que comenzaron su trayectoria ensayística en el siglo XXI (al menos en casi todos los casos), hay autores como Sigifredo Marín y Nayeli García Sánchez que no tienen ya pudor en debatir con la teoría y en incorporar elementos de la prosa académica al ensayo (García Sánchez, por ejemplo, incluye 31 notas al pie, muchas de ellas copiosas).

Leyendo los libros en progresión generacional, se puede ver claramente una evolución que apunta hacia la proliferación de estilos. *20 años de ensayo* creo que está más cerca espiritualmente de *Ensayo literario mexicano* y pese a incluir voces disidentes (como Yépez o Abenshushan), muchos de los escritores (Mauricio Montiel Figueiras, Bruno H. Piché y Fernando de León serían ejemplos) pueden ser considerados

continuadores de las tradiciones críticas nucleares del siglo xx. *El hacha puesta en la raíz*, que deja atrás a aquellos nacidos en los sesenta y becados en los noventa, acusa mayor diversidad estilística pese a que los editores ponen aún el énfasis en la tradición de Montaigne. Sin embargo, el trabajo de Elisa Corona Aguilar con literatura infantil, la prosa más académica de Fernando Fabio Sánchez, el estilo argumentativo de Rafael Toriz o la precisión conceptual de Gabriel Wolfson muestran un enriquecimiento de estilo aún dentro del ensayo definido de manera tradicional, que no se veía en los autores que florecieron en los noventa. Y ya en *Asedios/ errancias* se ven variantes mucho más bruscas, a pesar de que Geney Beltrán también fue compilador. El texto de Karla Elisa Morales de su viaje al Soconusco, el trabajo teórico-filosófico de Giorgio Lavezzaro, el texto en múltiples tiempos literarios de Alejandro García Abreu, y el desenfadado estilo de Hernán Bravo Varela tienen ángulos que por mucho salen de las doxas del "ensayo personal".

Hay que decir aquí que la colección de Tierra Adentro y el Premio Vasconcelos contribuyeron de manera decisiva a romper tabúes y delimitaciones sobre el género, al menos antes de la acotación al "ensayo creativo", cuyos efectos están por verse pero que probablemente generarán un regreso a formas del siglo xx. Entre los ganadores del premio, por ejemplo, existen libros que sustentan visiones más tradicionales del ensayo, como *La música en un tranvía checo y otros ensayos* de Karla Olvera, pero también hay textos con fuerte cariz teórico (pienso en *La utopía de los seres poshumanos* de Luz María Sepúlveda) y varios que o son claramente tesis académicas, o se acercan sin pudor a ese registro, como es el caso de *Deseo y mirada del laberinto* de Carlos Oliva Mendoza. Ya en Tierra Adentro, si uno obvia los libros dedicados a escritores del canon desde la perspectiva de críticos jóvenes, donde un número substancial de autores son académicos, se nota una huella académica notable en varios libros, incluyendo *Barrio Verbo* de Ingrid Solana, *El complejo Fitzgerald* de José Mariano Leyva o *La literatura como arma ideológica* de Marco Chavarín.

En otros casos, la contradicción entre teoría y ensayo no es tal y muchos ensayistas de Tierra Adentro –entre los que se podría incluir libros como *Kant y los extraterrestres* de Juan Pablo Anaya, *Inmanencia viral* de Fausto Alzati o *Paraísos vulnerables* de Édgar Yépez. De estos ejemplos, se puede deducir que la distancia entre academia y ensayo que definió al género para aquellos formados en el siglo xx se ha ido difuminando en la medida en que muchos de los ensayistas del siglo xxi (el caso de Leyva, de Solana, de Chavarín, de Oliva Mendoza y varios más) tienen a la universidad como parte central de su formación y su obra cuestiona la idea de que la prosa académica no tiene lugar en el ensayo o de que la ensayística no tiene lugar en la reflexión académica.

Es, sin embargo, importante notar que un factor esencial en el desarrollo del ensayo mexicano del siglo xxi es la considerable cantidad de editoriales corporativas e independientes que dedican colecciones al género. En la configuración actual regida por el duopolio Grupo Planeta/Penguin Random House Mondadori, existen varios sellos en los cuales se ha desarrollado de manera consistente el ensayo antes, durante y después de su absorción corporativa. Muchos ensayistas señeros del siglo xx han devenido autores de estas casas: Enrique Krauze publica en ambas –libros individuales en Tusquets, de Grupo Planeta, y sus obras reunidas en la serie "Ensayista liberal" de Debate, un sello de Random House; también lo hace Gabriel Zaid, autor de Debate, Roger Bartra, cuyas obras aparecen en parte en Grijalbo otro sello adquirido por Random House y Christopher Domínguez Michael, que reeditó libros en Lumen, otro sello del mismo corporativo. De igual manera, Tusquets desarrolló en sus últimos años de editorial independiente importantes series de ensayos históricos y literarios donde aparecieron entre otros libros esenciales de Cristina Rivera Garza, Naief Yehya, Susana Quintanilla y José Mariano Leyva, trabajo que ha sido continuado por Planeta aunque algunos de estos autores han emigrado a Random House. En Planeta se han publicado en su momento ensayos de Pedro Ángel Palou y Heriberto Yépez, entre muchos otros. Otro rol

esencial ha sido jugado por editoriales independientes de tamaño medio como ERA, donde publican Jorge Aguilar Mora y Christopher Domínguez Michael entre otros, Cal y Arena, que publica una cantidad considerable de ensayos relacionados también con los proyectos del grupo Nexos, y Almadía donde en años recientes han aparecido ensayos de importancia de autores como Luis Muñoz Oliveira y Guillermo Fadanelli. Un editor particular es Anagrama, casa transnacional que, en su serie Argumentos, y gracias al impulso que el Premio Anagrama de Ensayo da al género, ha dado espacio autores de ensayo mexicano como Juan Villoro, Álvaro Enrigue, Luciano Concheiro y Luigi Amara. Finalmente hay que reconocer el rol esencial de editoriales pequeñas e independientes como Sur+, Cuadrivio, Tumbona (dirigida por Amara y Abenshushan), Paradiso y otras. Y el más reciente ejemplo es Malpaso, una editorial que ha emergido con gran fuerza desde España y México, donde ha ampliado la estructura de la vieja editorial Jus, y ha comenzado a publicar obras importantes de ensayo, de autores como Humberto Beck y Claudio Lomnitz.

Si para concluir no con un argumento sociológico sino con alguna vista conceptual de la producción más reciente mudamos la perspectiva hacia algunos ensayos señeros de los últimos años, creo que se pueden observar algunos puntos importantes. El primero es que la relación entre escritura literaria, teoría crítica y academia es infinitamente más fluida hoy en día y esas divisiones que tanto preocupan a muchos autores de manifiesto en torno al género se difuminan, a mi parecer, de manera muy productiva. Cristina Rivera Garza, precursora de esta difuminación, ha emergido como una de las figuras más importantes en este sentido. Su obra ensayística, que en años recientes ha adquirido aún más importancia que su trabajo en ficción, es una muestra palpable de esta circulación, permitiéndole abordar temas históricos y contemporáneos desde el encuentro en los registros. En 2010, por ejemplo, aparece *La Castañeda*, ensayo que reescribe su tesis doctoral en historia, que también es la base de su novela *Nadie me verá llorar. La Castañeda* apela a una prosa ensayística

basada en la perspectiva personal, la memoria y la recuperación indirecta de voces silenciadas por la historia, en una línea que está cercana a textos del ensayo histórico más tradicionales, como el *Recordatorio de Federico Gamboa* de Álvaro Uribe, aparecido como el libro de Rivera Garza en la serie Centenarios de Tusquets. El libro descansa sobre un trabajo de investigación académico, así como sobre un aparataje teórico sobre memorias, locura y estado con fuertes deudas a líneas benjaminianas, deleuzianas y foucauldianas de reflexión teórica. Un segundo registro aparece en 2011 *Dolerse*, publicado por Sur+, un libro de breves ensayos que utilizan técnicas literarias como el apropiacionismo en conexión a debates teóricos sobre el cuerpo y la afectividad, con fuertes ecos de la obra de Adriana Cavarero, Sarah Ahmed y Elaine Scarry. Finalmente, en 2013 aparece *Los muertos indóciles* en Ensayo Tusquets, un libro/manifiesto donde Rivera Garza expone sus ideas respecto al problema de la escritura contemporánea en México, en la encrucijada entre la necropolítica, los avances tecnológicos, las ideologías de la comunalidad y la poética apropiacionista. Aquí, Rivera Garza muestra el poderío de los cruces discutidos, al crear puntos de encuentro entre autores raros como David Markson, teóricos políticos como Achille Mbembe, poetas como Vanessa Place y reflexiones en torno a las estéticas contemporáneas de autores como Jacques Rancière, sumando incluso teorizaciones de uno de los grandes pensadores indígenas de México, Floriberto Díaz, parte de un canon de pensamiento que rara vez se debate en el ensayo mexicano.

A esta caída de fronteras disciplinares y discursivas hay que añadir que el ampliado ecosistema de espacios de publicación del ensayo ha permitido no sólo descentrar las formas de escritura hacia direcciones que no requieren ya para adquirir capital simbólico su validación dentro de los estrechos criterios estilísticos y de contenido de un campo literario cerrado y autorreferencial. Más allá de la diversificación estilística que esto conlleva, también permite al ensayo discutir temas y presentar posturas que cada vez menos requieren su acuerdo con la tradición ideológica liberal del campo cultural mexicano,

con formas dogmáticas del pensamiento conservador o de corte marxista. Un ejemplo icónico de esto es Heriberto Yépez. Indiscutiblemente la figura más controversial y provocadora de la literatura mexicana actual, Yépez ha mantenido su perfil heterodoxo y sus posturas friccionales contra buena parte del campo literario mexicano gracias al expansivo espacio de publicación del ensayo. En el género, Yépez se ha caracterizado por una copiosa producción de trabajos de cariz teórico sobre el problema de la escritura en la contemporaneidad. Destacan entre ellos, *Todo es otro*, del 2002, donde problematiza la relación del lenguaje con la idea de la cultura y *Sobre la impura esencia de la crítica*, de 2007, un brillante y erudito recorrido sobre el problema de la crítica, donde polemiza contra la idea de un ensayismo depurado. Estos textos, junto con otras obras fundamentales aparecen publicados o en instancias gubernamentales de Baja California (como el ICBC y el CECUT) o en el Conaculta. Yépez también publica otra serie de ensayos en editoriales privadas, como es el caso del anteriormente mencionado *La increíble hazaña de ser mexicano* y libros como su compleja polémica contra el poeta de culto Charles Olson, *El imperio de la neomemoria*, publicado en 2007 por Almadía, en mi opinión uno de los libros de crítica más osados y originales de la literatura mexicana. Yépez tiene un notable ensayo breve en Tumbona, *Contra la tele-visión*, del 2008, como parte de la serie "versus" en la cual la editorial de Abenshushan y Amara plantea una idea del ensayo como polémica y debate, y en la que también aparece otro texto notable, *Contra la vida activa* de Rafael Lemus. Conforme Yépez ha radicalizado su postura crítica y se ha distanciado de estructuras tradicionales de la publicación y la consolidación literaria, su ensayística ha evolucionado de manera considerable, sobre todo a partir de su mudanza al *blog* Border Destroyer, donde ha publicado ensayos polémicos en contra de prácticas institucionales de la literatura mexicana y lo que él considera la "literatura oficial", así como trabajos críticos sobre figuras silenciadas de la literatura mexicana como Ulises Carrión y Jesús Arellano. En 2017, Yépez incursiona en un género de

ensayo-poesía que se ha convertido en el vehículo más reciente de teorización de sus ideas y polémicas, en dos libros: *Mexiconceptual*, un trabajo que plantea una historia polémica y crítica del conceptualismo en México y su emergencia como forma, en su opinión, hegemónica en la poesía y las artes visuales, y *Transnational Battle Field*, que registra la experiencia de escribir en dos lados de la frontera México-Estados Unidos en tiempos de guerra global y que puede ser leído como continuación de su otro libro en inglés, *Wars. Threesomes. Drafts & Mothers*, sobre el mundo post 9/11. La rica y diversa obra de Yépez está posibilitada en parte porque, a pesar de haber publicado en todo el espectro editorial posible para el ensayo mexicano del siglo XXI, carece claramente del tipo de delimitaciones estilísticas o ideológicas que sustentan ideas vigesémicas del ensayo, mostrando a mi parecer que el gradual descentramiento del género de los centros de capital simbólico del campo ha permitido formas de la escritura y posiciones críticas que en el siglo XX, como demuestran los autores mismos que Yépez estudia en su obra de investigación, hubieran sido subterráneos y carecido de la considerable visibilidad de la que gozan su obra y sus intervenciones.

Estos procesos y los ejemplos de Yépez y Rivera Garza permiten plantear como conclusión que si uno piensa cuáles son los ensayos más importantes de la literatura mexicana del siglo XXI, son precisamente aquellos que se distancian de ideas del "ensayo creativo" y el "ensayo literario", y que, desafiando los argumentos sobre la autonomía y pureza de la escritura literaria, se ocupan de las complejas dinámicas estéticas, culturales y geopolíticas de una contemporaneidad que ya no admite ni el privilegio epistemológico con el que se ejerció la literatura en el siglo XX ni una reflexión sobre el presente o sus objetos disociada de los flujos de violencia, política y capital que marcan la experiencia contemporánea en México y en el mundo. Aparte de Yépez y Rivera Garza hay que señalar aquí a Sergio González Rodríguez cuya tetralogía de ensayos sobre la violencia significa, en mi opinión, la emergencia de una forma de pensar México en sus flujos transnacionales y

ya no desde el erosionado cuadrante de lo nacional. La evolución misma de la escritura de González Rodríguez en el género es instructiva. *Huesos en el desierto*, su crónica/ensayo de 2002, es un texto más bien atado a formas de la escritura del siglo XX, que engarzaban al periodismo, el ensayo, la crónica y la narrativa en la constitución de un discurso que, desde una sociedad civil imaginada, establecía una crítica del Estado y usaba al texto para estructurar formas alternativas del saber y la justicia. Hacia el segundo libro, *El hombre sin cabeza*, en 2009, hay un cambio considerable, en el cual el discurso periodístico y testimonial cede su lugar a la teorización de lo contemporáneo, basada en la circulación de ideas teóricas sobre la estética, el mito y el sacrificio, de autores como Mircea Eliade y Mario Perniola, continuando en parte también la reflexión sobre la relación entre el esoterismo y la cultura en *De sangre y sol* (2007). El tercer libro, *The Femicide Machine*, opta por la descripción no de los asesinatos en sí, sino del aparato del capitalismo necropolítico. El ciclo cierra con un ensayo ya directamente relacionado con la cuestión geopolítica, *Campo de guerra*, libro que termina de descentrar a México de su reflexión propia y opta por pensar desde México los cuadrantes de lo contemporáneo. La trayectoria de Sergio González Rodríguez, creo, es indicativa de una tendencia mayor en el ensayo mexicano, que gradualmente se expande fuera de los cuadrantes del siglo XX descrito a inicios de este estudio –el enfoque en el estilo, la idea de la mexicanidad, etc.– para pensar cuestiones de la contemporaneidad, la violencia, la política y las nuevas formas emergentes de la cultura con un repertorio teórico y literario que ya no se restringe a la ponderación ni al “ensayo personal” ni a la centralidad de la prosa.[3]

Un recorrido final por algunos de los ensayistas emergentes, formados ya en el paradigma del siglo XXI, deja ver las direcciones comienzan a abrirse. Más cercano a lo literario se ubica un libro como *Barrio verbo* (2014) de Ingrid Solana,

[3] Para un estudio más amplio sobre González Rodríguez, véase Sánchez Prado, “Sergio González Rodríguez”.

libro que muestra de manera patente una forma de aproximar cuestiones de estética que no reproduce los gustos clasicistas o vanguardistas del siglo xx y que recorre territorios de la memoria, la teoría y la literatura desde un sentido que es a la vez personal e impersonal, arquitectónico y rizomático. En otra dirección procede *Retrato involuntario* (2014), de Marina Azahua, un ensayo que no teme al discurso académico y a la estructura tesística para plantear, desde uno de los libros más notables de crítica fotográfica escrito en México, la forma en que la fotografía opera violentamente contra aquellos sujetos que no dan consentimiento de su imagen. Recorriendo territorios del periodismo, la memoria y la antropología, Azahua es claramente representativa de una ensayística donde la formación académica ya no es pensable como anatema del ensayo. Un tercer ejemplo es el notabilísimo *Capitalismo gore* (2010) de Sayak Valencia, un libro precursor donde la crítica de la relación entre violencia y capitalismo se piensa desde cuadrantes del feminismo y la teoría decolonial. La legibilidad de un texto como este ha aumentado gradualmente, y es claro que desde su publicación original en 2010 en Melusina y su difícil circulación en México, hasta su publicación reciente en Paidós México, con prólogo de Marta Lamas, el panorama de la ensayística mexicana ha cambiado radicalmente. El libro de Valencia es uno de los textos que más profudamente se inscribe en la ensayística del siglo xxi sin deudas hacia el siglo xx, uno de los ejercicios de escritura radical en el género. Y, finalmente, desde otra dimensión, un ensayista como Luciano Concheiro produce un trabajo como *Contra el tiempo* (2016), un trabajo aún inmaduro debido en parte a la juventud del autor, pero que apela al ensayo ya de manera más amplia como una reflexión teórica sobre el aceleracionismo del capital, navegando formas de la ideología liberal aún presentes en su obra con discursos teóricos que tensionan dicha ideología.

El perfil del ensayista mexicano en el siglo xxi, sobre todo aquel que busca ya no pagar tributo a las ideologías del siglo xx o a los límites de la escritura sustentados por las estructuras de capital simbólico o poder cultural, empieza a delinearse

de manera clara. Vemos ya ensayistas que existen en posiciones distintas del campo literario, pero que en general no requieren el mismo grado de integración y consolidación necesaria para narradores y poetas. El ensayista mexicano del siglo XXI tiene una relación amplia con la academia, sea por la obtención de grados académicos (en muchos casos en el extranjero) o por el interés lector en la producción académica. Su fidelidad está cada vez menos en el estilo en sí, y cada vez más en la búsqueda de un lenguaje que dé forma y sentido a una contemporaneidad que ya no responde a formas clásicas de la estética predominante, en realidad el ensayista mexicano del siglo XXI es más talentoso, domina una amplitud de discursos literarios y no literarios, de repertorios teóricos y críticos, de lecturas a través de diversos campos del saber. Si lo rastreamos a los conceptos heredados por Alfonso Reyes, este ensayista es un maestro de la ancilaridad y su fidelidad al acontecimiento del ensayo no está en la autonomía de lo literario sino en la amplitud de sus saberes. Reyes, cabe recordarlo, cultivaba, por encima de sus intereses literarios y filológicos, un interés por la ciencia y la historia de su tiempo, aunque resistía desde su trinchera clasicista los embates de la modernidad acelerada. El ensayista mexicano contemporáneo cultiva y expande esa curiosidad pero abraza de manera más decisiva el carácter vertiginoso de lo contemporáneo, el desafío intenso de la vida en el siglo XXI, aceptando sus repertorios intelectuales más que buscar deslindarlos, clasificarlos o rechazarlos. Quizá uno de los ejemplos emergentes que mejor responde a este retrato, y con el que termino este estudio (o ensayo) es Irmgard Emmelhainz. Emmelhainz es una autora de un perfil particular, activa en los márgenes del campo literario, con estudios de posgrado en historia del arte y cultura visual y un repertorio teórico excepcional. Su primer libro, *Alotropías en la trinchera evanescente* (2012), compila ensayos sobre estética, geopolítica y guerra global, navegando temas teóricos de la cultura visual, puntuales ensayos críticos sobre figuras como Jean-Luc Godard y Silvia Gruner y reflexiones sobre poder y cultura en sitios como el MUAC. En 2016,

Emmelhainz publica el que, con *Capitalismo gore* de Valencia, es el diagnóstico esencial sobre el neoliberalismo en México, *La tiranía del sentido común* (2016), un *tour de force* ensayístico que, desde un amplio repertorio intelectual, discute la relación entre afecto, subjetividad y poder que subyace al proyecto neoliberal, visto desde perspectivas que incluyen a la estética y el arte, la idea de la sociedad civil y las cuestiones de género y feminismo. Para enfatizar la caída de las barreras entre ensayo mexicano y teoría, este libro particular cuenta con un prólogo de Franco Berardi "Bifo", uno de los teóricos contemporáneos más importantes, quien, por cierto, es también referencia para otros ensayistas como Abenshushan y Rivera Garza. En el momento de concluir el presente estudio-ensayo, se anuncia que Emmelhainz toma dos giros distintos, ya que se anuncia, por un lado, la publicación en 2017 de *El cielo está incompleto*, un libro de ensayos híbridos, memorias y escritura experimental sobre la experiencia de la autora en Palestina, y en 2018 *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, un ensayo académico en inglés que busca reafirmar el carácter militante de la obra de Godard después de los sesenta a contrapelo de la crítica esteticista del autor. Emmelhainz es, plenamente, una ensayista mexicana del siglo XXI, autora de un pensamiento liberado de las fronteras, pudores y limitaciones del "ensayo creativo".

BIBLIOGRAFÍA



ABENSHUSHAN, Vivian, sel., *Contraensayo. Antología del ensayo mexicano actual*. UNAM, 2012.

AMARA, Luigi, "El ensayo ensayo", en *Letras Libres* 158, (febrero, 2012), pp. 22-27.

AZAHUA, Marina, *Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia*. Tusquets, 2014.

BARRERA ENDERLE, Víctor, *El centauro ante el espejo. Charlas y apuntes sobre el ensayo*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2017.

BARRERA VELÁZQUEZ, Jazmina, *Cuerpo extraño/ Foreign Body*. Literal Publishing/ Conaculta. 2013.

BARTRA, Roger, sel., *Anatomía del mexicano*. Plaza y Janés, 2002.

BRUSHWOOD, John S. *et al.*, sel., *Ensayo literario mexicano*. UNAM/ Universidad Veracruzana/ Aldus, 2001.

CASTAÑEDA, Jorge, *Mañana o pasado. El misterio de los mexicanos*. Trad. Valeria Luiselli. Aguilar, 2011.

CONCHEIRO, Luciano, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Anagrama, 2016.

CORONA AGUILAR, Elisa, *El desfile circular. Ensayo sobre el carrusel, la rueda de fortuna y la montaña rusa*. Fondo Editorial del Estado de México, 2014.

_______, *Niños, niggers, muggles. Ensayos sobre literatura infantil y censura*. Deleátur, 2012.

EMMELHAINZ, Irmgard, *Alotropías en la trinchera evanescente. Estética y geopolítica en la era de la guerra total*. BUAP, 2012.

_______, *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. Paradiso, 2016.

_______, *El cielo está incompleto. Cuadernos de viaje en Palestina*. Taurus, 2017.

_______, *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Palgrave, 2018.



FLORES, Malva, "Atila en las fronteras del ensayo", en *Literal. Latin American Voices*. Diciembre 14, 2015. [En línea.] <http://literal-magazine.com/atila-en-las-fronteras-del-ensayo/>. [Consulta: 23 de octubre, 2017.]

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Campo de guerra*, Anagrama. 2014.

———, *The Femicide Machine*. Semiotext(e), 2012.

———, *El hombre sin cabeza*. Anagrama, 2009.

———, *De sangre y sol*. Sexto Piso, 2007.

———, *Huesos en el desierto*. Anagrama, 2002.

HERBERT, Julián, *La casa del dolor ajeno*. Literatura Random House, 2016.

LEMUS, Rafael, *Contra la vida activa*. Tumbona, 2009.

LOPATE, Phillip, *To Show and To Tell. The Craft of Literary Nonfiction*. Simon and Schuster, 2013.

———, ed., *The Art of the Personal Essay*. Random House, 1995.

LUISELLI, Valeria, *Papeles falsos*. Sexto Piso, 2011.

OLIVA MENDOZA, Carlos, "Nueva repetición sobre el ensayo". *A2*. Febrero 13, 2008. [En línea.] <http://colivamendoza.blogspot.com/2008/02/>. [Consulta: 23 de octubre, 2017.]

PALOU, Pedro Ángel, *El fracaso del mestizo*. Planeta, 2014.

REYES, Alfonso, *Obras completas IX. Norte y Sur. Los trabajos y los días. História Natural das Laranjeiras*. Fondo de Cultura Económica, 1996.

———, *Obras completas XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1997.

RIVERA GARZA, Cristina, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Literatura Random House, 2016.

———, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

———, *Dolerse. Textos desde un país herido*. Sur+, 2011.

———, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general de México, 1910-1930*. Tusquets, 2010.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., "*La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert. No-ficción, memoria e historicidad en el México contemporáneo", en *MLN*, vol. 132, no. 2, (2017), pp. 426-40.

______, "Sergio González Rodríguez. Literatura y pensamiento en la edad de la catástrofe", en *Hispanic Review* vol. 82, no. 3, (82014), pp. 285-306.

Sefchovich, Sara, *País de mentiras*. Océano, 2008.

Solana, Ingrid, *Barrio Verbo*. Conaculta, 2014.

Uribe, Álvaro, *Recordatorio de Federico Gamboa*. Tusquets, 2009.

Valencia, Sayak, *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.

Yépez, Heriberto, *Mexiconceptual*. Satélite, 2017.

______, *Transnational Battle Field*. Commune Editions, 2017.

______, *La increíble hazaña de ser mexicano*. Temas de Hoy, 2011.

______, *Contra la tele-visión*. Tumbona, 2008.

______, *Sobre la impura esencia de la crítica*. cecut/ Conaculta, 2007.

______, *El imperio de la neomemoria*. Almadía, 2007.

______, *Wars, Threesomes. Drafts & Mothers*. Factory School, 2002.

______, *Todo es otro. A la caza del lenguaje en tiempos light*. Conaculta, 2002.

______, "Yo acuso! (al ensayo) (y lo hago)". En Abenshushan, *Contraensayo,* pp. 97-102.

______, *Border Destroyer.* [En línea.] <http://www.borderdestroyer.com>. 2016-2017. [Consulta: 15 de diciembre, 2017]. El blog ha sido retirado de la circulación. Los textos pueden encontrarse en la página de academia.edu del autor.

"Y EL GRAN CISNE QUE ME INTERROGA": JULIÁN HERBERT, EL MODERNISMO Y LA RECOLONIZACIÓN DE LA LÍRICA

TAMARA R. WILLIAMS
Pacific Lutheran University



Sísifo nómada y chichifo de relatos,
sigo la peregrinación pero
cada que llego a su desembocadura
un juez de línea marca fuera de lugar.
Julián Herbert, *Iscariote*

En su *PM/XXI/360º: Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, Alejandro Higashi examina el impacto de la publicación, en 1966, de *Poesía en movimiento* en la evolución de la poesía en México y en las prácticas de la lectura de la misma. Tras un análisis extendido de las claves de éxito del texto elaborado por Paz y el contexto político y económico que las nutre, concluye que la antología impuso un modelo poético cuya forma, "pese a sus múltiples propuestas, sigue estancada en esa tradición de la ruptura" (16). La forma del modelo poético estaba subordinada, continúa Higashi, "a la intención principal: generar un signo que a su vez fuera productor de sentidos para el público lector" (91), y que, por consiguiente, se orillaba "a prácticas introspectivas, cuyo principal resultado es el poema como registro del instante y la epifanía como epicentro natural del poema" (95).

El predominio de "la tradición de la ruptura" y el modelo del "poema que afirma lo que se niega" también se extienden

y se imponen en las prácticas de lectura creando, continúa el crítico, una "revolución epistemológica de los procesos de lectura no solamente para la generación de Paz, sino también incluso para las generaciones posteriores"(96). En particular, insiste Higashi: "En los últimos cincuenta años, *Poesía en movimiento* nos enseñó a leer poesía mexicana, y paradójicamente, también a no leer esa misma poesía" (115), ya que, entre las consecuencias más dañinas del impacto sostenido de la antología de Paz, es que:

> la poesía... dejó de mirar hacia afuera y empezó a mirar tozudamente hacia el interior del individuo y a sus procesos auto-exploratorios hasta crear abismos insalvables entre los géneros (poesía y novela) y los actores (poetas y público lector); se radicalizó la vocación crítica, pero se recortó el abanico de quienes eran capaces de leer, con lo que la crítica deja de ser efectiva por sí misma (132).

Si bien, como lo afirma Higashi, la antología de Paz ha dejado "una profunda huella en el inconsciente colectivo de México respecto al peso canónico de las obras de ruptura y los autores y autoras recogidas" (115), también reconoce que a partir de los noventa, se comienzan a registrar formas de escritura poética marcadamente distintas al modelo imperante. Discrepo de Higashi, sin embargo, quien propone que son escasos los rasgos comunes que comparten estas formas (232). Al contrario, propondría, como lo han hecho Roberto Cruz Arzabal, Luis Felipe Fabre, Julián Herbert e Ignacio Ruiz-Pérez entre otros,[1] que sí comparten tendencias fundamentales, aunque las propuestas poéticas avanzadas por cada escritor varían considerablemente. Añadiría, además, que al no reconocer lo que une estas formas de escritura se pierde la oportunidad de desarollar prácticas de lectura y modelos de enseñanza que hagan posible la amplificación y diversificación del público lector.

[1] Para una visión general de la poesía contemporánea en Mexico, ver los ensayos compilados por Higashi y Ballester en *Madurez de la joven poesía mexicana* así como los dos volúmenes de *Escribir poesía en México*.

Son cinco las tendencias que abarcaré a continuación. La primera es el giro desde la introspección hacia la extrospección en la medida que se registra una apertura hacia temas, referentes y temporalidades relacionados con un contexto local y actualizado, a hechos históricos, a dimensiones bio o auto-biográficos, así como a reportajes de periodismo, a la cultura popular, etc. Fabre caracteriza este giro redefiniendo el poema "como fecha" (13-14). Dice:

> Más que la escritura como testimonio o denuncia, se trata aquí del poema como fecha. Elijo el término fecha, porque no estoy del todo seguro de si se trata de una apuesta por la historia o por el puro hoy. Y en la fecha se tensan ambas posibilidades. En cualquier caso es un desmarcaje de aquella concepción del poema (tan cara a cierta poesía mexicana) como un instante suspendido e iluminado, fuera de la historia y del calendario, pero desde ya inscrito en la eternidad (13-14).

Este giro extrospectivo se ve acompañado de un desplazamiento de la modalidad lírica a favor del resurgimiento de, y la experimentación con, otros géneros poéticos –la épica y el poema extenso, la oda, la elegía, la balada, la poesía epideíctica, dramática y satírica, entre otros– y otras genealogías y tradiciones literarias y no-literarias que incluyen las artes visuales, la música, y distintas formas e interfaces mediáticos. Comentando este rasgo en dos obras –*De para en par* de Myriam Moscona (2009) y *Anti-Humboldt: Una lectura del Tratado de libre comercio para América del norte* (2014)–, Arzabal elabora sobre algunas dimensiones de este desplazamiento. Además de incluir obras con posturas ideológicas muy variadas, avanza el crítico, también abarcan el juego y la experimentación con la encuardenación y la tipografía, así como las intervenciones visuales y la apropiación y el redespliegue de discursos no poéticos, mucho más heterogéneos (3-5).

La expansión de los límites de la poesía coincide, además, con la exploración de procedimientos composicionales citacionistas como la reeescritura, la apropiación, el plagio, el recorte, el *collage*, la yuxtaposición, etc. El resultado son textos, por consiguiente, cuyas facturas revelan los archivos, las herramientas y los procesos escriturales de un sujeto poético

que cede la primacía del "yo" activando un discurso multívoco y variado que, por consiguiente, posee múltiples ejes de significación inter, intra y para-textuales.

Desde y ante estas prácticas escriturales, finalmente, emerge un sujeto poético que asume un escepticismo, ya sea explícito o implícito, "ante la escritura poética o ante el fenómeno lírico" (Fabre 12). Ignacio Sánchez Prado interpreta este fenómeno como una crisis epistémica que "se caracteriza por las formas de responder a la idea de una poesía que ha perdido su privilegio epistemológico, o por lo menos la autoevidencia de este privilegio, y que tratan de escribir desde el axioma de que la poesía ya no puede tener acceso ni a la totalidad, ni a la trascendencia, ni siquiera a los niveles más altos del lenguaje". Estos poetas, continúa el crítico, son

> autoconscientes de la precarización del rol social y filosófico de la poesía engendrado por su falta de lectores, su exceso de cooptación institucional y el declive general de la centralidad cultural de la literatura en la era de los medios de comunicación y de lo que Craig Epplin (2014) llama "late book culture" o "cultura tardía del libro", es decir, la producción que existe cuando el libro deja de ser la plataforma necesaria u obvia de publicación (50).

La crisis también es motivada, claro está, por un rechazo del modelo de la "tradición de la ruptura" impuesto por un Estado-nación que a partir de los años noventa desató una guerra en contra de sus ciudadanos que ha dejado a más de 170 mil muertos y 28 mil desaparecidos. Dentro de este contexto, la orientación del sujeto poético hacia lo trascendental y lo sublime, percibida como abstracta y desprovista de una conexión con la actualidad mexicana y global, se ve sustituida por papeles/roles que trascienden los límites de la subjetividad lírica tradicional. Estos incluyen, por ejemplo, el del narrador, del poeta dramático, del poeta-lector crítico, del memorialista, del compilador, del editor, del satirista, del parodista, etc. El poeta Luis Alberto Arellano, reflexiona esta sustitución en la búsqueda y la evolución de una estética diferente que llega más allá del discurso poético:

> …un par de años a la fecha, empecé a cuestionar todo lo que esta estética trascendental me había enseñado. Como otros tantos, he sido tomado por una poética más inestable que enseñe las marcas del proceso y de la persona que participa en él. Estoy en una búsqueda que no tiene un punto de llegada deseable. Una búsqueda que privilegia el error como un logro. Mi interés está ahora en una práctica que incluye soportes no convenionales como la animación, el *performance*, la instalación y una radicalidad en el lenguaje posible para el poema. En ese contexto, mis intereses sociales han podido ser integrados a mi práctica poética (23).

Como conjunto son tendencias cuya visibilidad, continuidad, descifrabilidad y relevancia requieren de un acercamiento muy distinto al que promulga *Poesía en movimiento*[2] y uno que abarque por lo menos tres vertientes de lectura. La primera requiere el desaferro de la primacía del género lírico y las limitantes que ésta impone, especialmente en el contexto de las letras mexicanas a partir de la publicación de la antología de Paz. La segunda invita a considerar las consecuencias de reconocer, *a priori*, que el territorio del discurso poético en México, en que imperaba la lírica en su sentido más estrecho, se ha visto recolonizado[3] por otros géneros poéticos y literarios, por otras genealogías y otras prácticas de difusión. La tercera invita a matizar el *locus* de lo "nuevo" y diferente en

[2] La carencia de reflexión crítica sobre las poéticas que emergen en México actualmente es corroborado por Julián Herbert en *Caníbal*: "a contrapelo de la reciente sobredosis de antologías, las herramientas de nuestra reflexión se han actualizado poco… Falta, me parece, una aproximación desde la perspectiva pragmática de los procesos compositivos en tanto que *materia* de lo textual: el dominio y el empleo de la perspectiva, la retórica y la unidad formal (procesos tradicionales); la discontinuidad sintáctica heredada de las poéticas del siglo XIX y algunas vanguardias históricas (procesos modernos); y la combinación de estos dos conjuntos de valores con uno todavía inestable: el de los procesos compositivos posmodernos, cuyas estrategias se aproximan al arte conceptual. Esta perspectiva pragmática representaría el **vector *y* de la crítica**: un plano de coordenadas más complejo" (72).

[3] La conceptualizacón de la "recolonización" es prestada de comentarios hechos por Julián Herbert en la *La plática optimista. Conversación sobre Poesía (3/3)* en la que hace hincapié sobre la necesidad de retomar el conocimiento de la retórica y las tradiciones literarias para acercarnos a la poesía actual.

estas prácticas poéticas no como ruptura pura y acrónica, sino como una variación más dentro de la evolución de una tradición pre-existente; como una respuesta-renovación y expansión más en la historia de la literatura y en los sistemas y mecanismos que la definen.

Es, por ende, una lectura que se podría denominar anti-insular y que requiere la consideración de por lo menos tres lecturas dialógicas distintivas. La primera lectura es de la siempre comunal y dinámica conversación, ya sea implícita o explícita, entre poetas y escritores que se incribe en el texto que se analiza. La segunda es la de las múltiples tradiciones, los discursos y los sistemas simbólicos en que se inserta el poema que no son siempre explícitos ni tampoco literarios. La tercera es el aquí y ahora registrado en un texto que siempre será único para cada escritor.

Este acercamiento no consiste en algo nuevo. Al contrario, se inserta en una tradición pre-existente, profundamente arraigada en el humanismo, que es la filológica; filológica en el sentido que lee a contrapelo del afán por la discontinuidad y la ruptura para rastrear linajes, continuidades y variaciones. Se aparta de ésta, sin embargo, en la medida que da énfasis no solamente a los linajes genéricos e históricos empleados por los poetas, sino que también abarca los archivos, las herramientas y los linajes presentistas[4] que dan forma y sentido a sus poemas. Es una aproximación, por consiguiente, que busca enriquecer y profundizar la lectura de la poesía por medio del reconocimiento de los otros géneros, otras genealogías y otras tradiciones y del presente que la nutren. En suma, como lo sugiere Fabre, es una práctica de lectura más

[4] Ver a Julio Ortega, quien dice de Darío: "Traduce incluso de traducciones, y entre Poe traducido y varios poetas que se han pasado al francés, traslada la escena parisina a su versión bonaerense, asumiendo el papel de testigo, intérprete y crítico literario de la gran conversación de la literatura a comienzos del nuevo siglo, cuando termina la transición y empieza la promesa. No es un poeta filólogo porque su erudición no es histórica sino presentista; no en vano su mejor heredero será Borges, en cuya librería recomenzará otro sistema literario" (23).

interesada en la re-invención individualísima que hace un poeta de una o varias tradiciones; una reinvención que también modifica desde un presente definido la lectura de esas tradiciones (9).

A manera de reflexión, cabría preguntarnos: ¿si –y cómo– se enriquece la lectura de *La sodomía en la Nueva España* de Fabre, por ejemplo, al aportar, además de un marco teórico antiheteronormativo relevante, un conocimiento a fondo de la génesis, la ideología, la retórica, y la *praxis* de un género dramático-poético como el auto sacramental? O bien, ¿cómo se transforman nuestras prácticas de lectura si leemos la extraordinaria genealogía de la tragedia griega de Sófocles desde la articulación muy mexicana y muy actualizada de *Antígona González* de Sara Uribe? O bien, ¿cómo cambia la lectura de "Los muertos" de María Rivera hecha desde la tradición oral y escrita de la catábasis tan consistente desde la más remota antigüedad? O bien preguntarse si ¿cobra más sentido la lectura del poema, < >, de Ricardo Cázares leído como una reinvención del extravío de Ulises?

Siguiendo esta línea de interrogación, y a manera de ejemplo, resulta enriquecedora una lectura del texto poético, *Álbum Iscariote* (2013), de Julián Herbert como una recuperación del espíritu inquieto, irreverente, renovador, innovador y expansivo del movimiento modernista en general, y de la obra de Darío, en particular. A continuación y a raíz de una reseña inicial de la crítica sobre el extraordinario libro-poema de Herbert, considero algunas de sus estrategias procesales que apuntan al *ethos* expansivo y renovador que, según el crítico Julio Ortega, definen la obra de Darío. Estas incluyen el diálogo –la conversación–, ya sea implícito o explícito, con una multiplicidad de fragmentos apropiados –musicales, artísticos, fotográficos, arqueológicos, literarios, históricos, lúdicos, científicos, etc.– que, a su vez, activan nuevas modalidades de lectura, redimensionan los deslindes del género lírico e interrogan en torno al compromiso ético del mismo.

Pa los que están cabeceando
aquí les traigo Bengay
el género está atrasado
tiene un delay
por eso ser el rey
en este Field Day
es un mamey

Calle 13 (*Iscariote* 9)

"Leyendo los manuscritos de Rubén Darío en la Biblioteca del Congreso en Washington," cuenta Julio Ortega en su "Introducción general" a las *Obras completas* de Rubén Darío, "no deja uno de sorprenderse por el estado aparentemente inconcluso del proceso de su escritura" (9). El crítico peruano continúa:

> Se diría que los poemas se han impuesto al poeta, que se apresura a anotarlos, a veces con torpe letra, que requiere, en la corrección, aclarar. En varios poemas ese trazado del poema consigna su balbuceo, que deja algunos versos incompletos y tachados, ya que el poeta debe volver a intentarlos. Y todo eso revela, me parece, la naturaleza temporal del poema, el caracter procesal de la escritura, y la conciencia de la poesía no como monumento de la posteridad sino como producto de fugacidad (9).

Al caracter procesal de la escritura de Darío, Ortega suma "el *ethos* expansivo de su poética, como de una sistemática estrategia de inclusiones" (13). En la medida que Darío "concibió la literatura como una gran conversación" (12); una conversación que presupone una dinámica constante entre lectura y escritura registrada en el uso constante de "citas, alusiones, referencias, apropiaciones y hasta glosas" (13), y en la que es palpable "el entusiasmo del presente", "la virtualidad creadora del porvenir", y "la memoria celebrada del pasado" (16), su obra "se adelanta a la utopía comunicativa moderna (teorizada por Bajtin, Benjamin, Habermas, Lévinas, con distintas persuasiones); y propone desde su lugar de habla, ampliar los protocolos, renovar los papeles comunicativos, incluir nuevos protagonistas, y devolver la palabra a los márgenes del

proceso modernizador" (15). Es, finalmente, una conversación que "postula la fe en una lectura mejor, en una literatura mayor, en una cultura de sumas realizadas" (25).

El énfasis de Ortega en el caracter procesal, anti-monumental, conversacional y precario de la obra de Darío, de este como el núcleo de la renovación y el eje de lo moderno en la escritura poética, y como fuente catalizadora de la lectura (Ortega 14) son sugerentes. En particular, invitan a considerar el modernismo de Darío como fuente de la renovación poética y del eclecticismo de las prácticas escriturales que se registran en *Álbum Iscariote* –el diálogo, la hibridez, el *remix*, la desapropiación, la intermedialidad, la reescritura, el plagio, la parodia, etc.– en la medida que comparten algo con las del "modernista epónimo" (12).

¿Qué se lee o se escucha o se observa en *Álbum Iscariote*? Coincide la crítica que la singularidad de la obra gira en torno a tres dimensiones. La primera reside en la propuesta escéptica de su sujeto poético –ya vista en la obra anterior de Herbert (*Pastilla Camaleón* y *Kubla Khan*) pero aquí intensificada– ante la escritura y el fenómeno lírico. "Los epígrafes de Frank Ryan, Robert Creeley, Calle 13, Rae Armantrout, Rubén Darío y el propio Martínez Rivas", afirma Daniel Bencomo, "forman una encrucijada de sentencias que resguarda un mapa de lectura con dos intenciones; propone, de inmediato, dudar de la naturaleza de una práctica arcaica, la lírica, surgida de un horizonte simbólico por completo distinto al que priva en nuestra época y en la cual, sin embargo, se ha empecinado en pervivir" (Bencomo). Y en efecto, el discurso, "por momentos parece tensarse hasta en su propia disolución", declara el autor anónimo de la contraportada de *Album* (ver Anónimo).

A modo de ilustración, hay momentos en el texto donde la disolución se observa en la manera en que se deshebra y tacha una palabra, como en el caso de la palabra ~~CARAVANA~~ (57) en el poema, "Bill Morrison". O bien, en la expresión del sinsentido en la repetición de "unaruedaunaruedaunarueda" en la que se tacha casi por completo y se alteran las primeras tres estrofas de la tercera oda de Fray Luis de León

al sustituir el nombre del destinatario de la oda, el catedrático de la Universidad de Salamanca e investigador de los temperamentos musicales, Francisco Salinas, con otro nombre, que también aparece tachado, el de Michael Gordon, músico contemporáneo cuya música, según Alex Ross de la *New Yorker*, combina "la furia del punk, la brillantez nerviosa del jazz libre y la intransingencia del modernismo clásico" ("Discover").

La tendencia a la disolución se da también en las contradicciones inconclusas que surgen de las muchas articulaciones metapoéticas en el texto. Se observa, por ejemplo, en la contradicción entre el planteamiento de la idea de la secuencia como fuente de sentido en la poesía por medio del largo epígrafe de *Virolution* del médico inglés Frank Ryan, y los más breves como los de los poetas Robert Creeley –"*My plan is/ these little boxes/ make sequences…*"– y Kenneth Burke –"*Una obra posee forma en la medida que parte de ella lleva al lector a anticipar otra parte, a complacerse con la secuencia*"– que dan comienzo al poemario, pero que más tarde son contradichas enfáticamente en el poema "Bill Morrison", en que se denuncia la secuencia como lógica de sentido:

> Educación del monstruo: instruir
> contra el hábito de instruir
> contra el mal hábito de
> complacerse en la secuencia.
> (*Iscariote* 63)

Coincide la crítica en que la postura escéptica se activa, además, en la proyección explícita de un sujeto poético auto-caracterizado como un poeta-pozolero, confeccionador de emulsiones, débil, plagiador, impredecible, irascible, paradójico y traicionero, que rehuye las posturas dadas y las desembocaduras claras. El escepticismo ante el fenómeno lírico, asimismo, se activa en el impulso epidíctico, lúdico e irreverente así como en su juego y manipulación de un discurso poético híbrido, discurso que el poeta Herbert prefiere

describir como impuro.[5] Por un lado, esta caracterizáción lo inserta en la genealogía nerudiana pero también con el neobarroquismo impuro de Deniz, el coloquialismo de José Emilio Pacheco, el exteriorismo de Cardenal, la veta satírica de Nicanor Parra, y los poetas de lenguaje de la tradición anglosajona. Por otro, explica acertadamente la variedad de prácticas citacionistas y el grado de intermedialidad[6] que se manifiestan en *Álbum Iscariote* al abrirse el texto a la música, las artes visuales, la literatura, la filatelia, el juego (la chismografía y el ahorcado), hasta al circo de pulgas, así como tipos de discursos literarios de múltiples tradiciones y épocas.

Es Julio Trujillo, sin embargo, quien más se acerca a la lógica que activa la totalidad del texto al observar que *Álbum Iscariote* es un texto que entrama "un mapa" de lectura que él describe como "una hoja de ruta"; un texto, por ende, "en el que constan instrucciones e incidencias de un viaje arriesgado, propositivo y oportuno" (Trujillo) de la siempre dinámica exploración y experimentación poética.

Juntas, estas tres dimensiones identificadas por la crítica apuntan al impulso renovador que subyace como el eje dinámico y el principio compositivo del texto. Como el Bengay del epígrafe citado de la canción de Calle13, *Álbum Iscariote* busca aflojar la rigidez y las molestias articulares que han plagado la producción poética mexicana y contribuido a lo que Herbert ha caracterizado como "la brutal escasez de lectores" (*Caníbal* 125). La aspiración básica de *Álbum Iscariote* es hacia la apertura y la inclusividad –de temas, discursos, formas, géneros, etc.– que impulsen la amplificación del público lector de la poesía mexicana. La propuesta, por ende, es la exploración y

[5] Ver la entrevista con Herbert de Vargas: "No quería prescindir de hablar de la vida cotidiana, hacer una poesía ajena de lo que nos ocurre. Mi tema nunca ha sido la pureza de la escritura, sino la impureza. Tampoco podía traicionar hablar de lo social, pero no me interesa hacerlo de manera directa. En mi experiencia, los lenguajes demasiado directos de lo que está pasando en el país falsean la realidad".

[6] Ver a Arzabal para un estudio imprescindible sobre esta dimensión de las nuevas poéticas mexicanas.

la activación de una *praxis* poética que abandone la primacía de "la edición comentada, el discurso sin fisuras y la obra monumental" a favor de "la cita enriquecida, el palimsesto verbal y el fragmento de texto" (*Caníbal* 126). Esta *praxis,* a su vez, tiene por objetivo activar el diálogo con soportes paratextuales actualizados y radicalmente inclusivos que inviten a sus lectores a trascender los límites físicos del libro, un procedimiento que, como lo afirma Herbert, no aboga en contra de las formas tradicionales, ni las sustituye, sino que las expande con el fin de "recuperar el componente tradicional lírico de oralidad (escansión) y visualidad (*technopaegnia*) y así acceder a públicos no necesariamente más vastos, pero sin duda más amplios: distintos" (*Caníbal* 128).

El azar es un álbum. Un muro
de fragmentos humanos. Una Tira
de la peregrinación.
(*Iscariote* 133)

Leer *Álbum Iscariote* como muestra o manifiesto de una renovación poética le da forma y unidad al eclecticismo temático y la multiformidad textual que distinguen el texto. Esta unidad, asimismo, se ve realzada por otras genealogías y otros horizontes genéricos que complican y definen su singularidad. Uno es el del libro de artista en el sentido que lo define Ulises Carrión. Es decir, como un libro que no solamente avoca a probar los límites de dos (y en este caso tres) medios de comunicación y conocimiento privilegiados por la cultura moderna –el libro, la música y las artes visuales–, sino que también "decanta la obra de su consumo y la recupera como juego, actividad, producción, práctica" (Benítez Dueñas 307). El poemario, asimismo, cuenta con otra característica elemental del libro de artista pues se trata de una obra artística en que el libro, como artefacto físico, "funciona como *medio* de composición artística y no sólo como contenedor de otras formas artísticas (como los catálogos de arte que contienen representaciones de pinturas)" (Arzabal 22).

Hay otros horizontes genéricos además del libro de artista que han sido sugeridos por la crítica.[7] Tanto el álbum fotográfico y el del álbum de música, por ejemplo, operan en la obra de Herbert como metáforas estructurales y contribuyen a recalcar y precisar los enfoques temáticos en la fotografía y las artes visuales, así como en la música, tan evidentes en el texto. Un horizonte genérico que no ha sido abarcado por la crítica, sin embargo, es la del álbum blanco. El álbum blanco se entiende aquí como un concepto de libro que tiene sus antecedentes en el *albus* de la época clásica y que evoluciona a lo largo de la Edad Media para volverse una suerte de cuaderno en el cual se pone de moda recoger, entre otras muchas cosas, los autógrafos de amigos, por lo que también se los llama *album amicorum*. Keep *et al.*, citando la Biblioteca Británica, indican que "el libro de los amigos":

> [se] originó en Alemania a mitades del siglo XVI y se puso de moda especialmente entre estudiantes que se trasladaban de universidad a universidad desempeñando sus estudios. Tanto profesores como estudiantes contribuían a estas páginas y algunos de los álbumes contienen inscripciones de figuras intelectuales muy importantes de la época. Muchos de los álbumes también contienen ilustraciones, a veces contribuídas por los firmantes y a veces encargadas a artistas profesionales trabajando de una manera que descendía de los iluminadores de siglos anteriores… El *album amicorum* era necesariamente un producto de autoría múltiple, y en este sentido es similar al *commonplace book.*[8] Además, el libro fue escrito, en un sentido literal, por sus contribu-

[7] Ver a Bencomo: "*Álbum Iscariote* es el libro más reciente de Julián Herbert. El título del libro se proyecta al menos en dos direcciones: una colección de imágenes y un álbum musical con un sentido de tiempo y acontecer distintos".

[8] Para una definición del *commonplace book*, ver Keep *et al.*: "Amongst this small elite, writers would circulate their works in manuscript form: bundles of loose leaf paper tied with a ribbon would make their way from person to person. Readers would copy out their favourite works into large bound volumes called commonplace books. (Book-binding is much older than the printing press: parchment sheets had been folded and sewn together as far back as the second century CE.) Even as printed books became increasingly available, manuscript circulation remained popular amongst the aristocracy as print carried a taint of the common and the

yentes, y, en un sentido literario, por sus lectores que construían una narrativa de amistad al interpretar las contribuciones.[9]

En la tradición hispana el género se registra a principios del siglo XIX y es asociado como una práctica de amistad entre mujeres por ser una de las pocas maneras de insertarse en un mundo literario dominado por hombres que las excluían.[10] Entre los registros más notables del género está "El álbum", cuadro costumbrista satírico (y misógino) de Mariano José de Larra publicado en 1835, quien describe el libro-álbum con característica mordacidad de la manera siguiente:

> ...es un libro el *álbum* que la bella envía al hombre distinguido para que éste estampe en una de sus inmensas hojas, si es poeta, unos versos, si es pintor, un dibujo, si es músico, una composición, etc... y como se puede ser muy buen amigo y no tener ninguna especie de mérito, un *álbum* viene a ser frecuentemente más bien que un panteón, un cementerio, donde están enterrados, tabique por medio, los tontos al lado de los discretos, con la única diferencia de que los segundos honran al *álbum*, y éste honra a los primeros (Larra).

Según Larra, el modelo del *álbum* origina con los libros de registro de los viajeros a la Gran Cartuja. Faltaría registrar este dato pero, de igual manera, las cualidades sobresalientes

mass. Woman writers of the court seem to have particularly felt restricted from entering the world of the movable type".

[9] Mi traducción de Keep *et al.*: "The *album amicorum* or "book of friends" originated in Germany about the middle of the 16th century and very quickly became fashionable among students moving from one university to another in the course of their academic careers. Professors as well as fellow students made their contribution to these pages and some of the albums contain inscriptions by major scholars of the day. Many of the albums also contain illustrations, sometimes contributed by the signatories themselves and sometimes commissioned by professional artists working in a manner directly descended from that of theΩilluminators of earlier centuries. The *album amicorum* was necessarily the product of multiple authorship, in this it resembled the commonplace book. Moreover the book was authored, in a literal sense, by its contributors, and, in a literary sense, by its readers who constructed a narrative of acquaintance by interpreting the contributions".

[10] Ver a Martínez, *Ramón López Velarde y las lectoras del modernismo*.

que lo distinguen son su heterogeneidad de voces, temas y registros, ya que a cada viajero, sea de donde fuera, era invitado a proveer un autógrafo y un recuerdo verbal de su visita. Experimenta un auge más tarde entre los modernistas y su público lector. Similar al libro de artista, el *álbum* durante este periodo, según el crítico Martínez, es un objeto que rebasa los límites del objeto literario convencional al ser algo más heterogéneo ya que representa "una pequeña muestra de sincretismo artístico ya que no acoge textos escritos sino que también suele incluir ilustraciones, composiciones musicales y diversos objetos-fetiche" (161). Difiere del libro de artista, sin embargo, en la medida que no es considerado un libro-objeto estático. Al contrario, tiene una identidad dinámica y mutable por ser un objeto que circula y se modifica en función de ser un vínculo comunal que une a los amigos y a las amigas que se intercambian autógrafos, se dedican poemas originales o poemas favoritos, se anotan composiciones musicales o comparten memorabilia, fotografías, etc. Los lectores de estos textos, por lo tanto, y como lo señalan Keep *et al.*, participan activamente en el texto al ir construyendo una narrativa sobre las amistades entramadas en el texto e interpretando las distintas contribuciones.[11]

Insertar *Álbum Iscariote* en esta genealogía resulta productivo pero asume ciertas implicaciones. Centralmente, ofrece una lógica que explica las dimensiones procesales, fragmentarias y conversacionales en el texto de Herbert. Esta lógica, asimismo, permite entender el texto como una suerte de

[11] Ver a Keep *et al.*, en que reconocen en el *album amicorum* y la circulación de manuscritos como el *commonplace book* un modelo para entender el borrar de la línea entre entre escritor y lector en la era digital: "It is precisely this blurring of the lines between author and reader to which hypertext returns us; in the age of the electronic sign the ideology of originality and individualism, the fetishistic cult of personality, is revealed as paradigmatic of what Marshall McLuhan calls *The Gutenberg Galaxy*. As each writer becomes his own publisher in the age of desk-top publishing, and his own book-seller, in the age of electronic dissemination, the particularities of manuscript culture recur in a newly intensified form".

cahier de poesía en que se registran tanto una serie de propuestas poéticas experimentales así como una práctica de amistad en la medida que el texto interpela sus fuentes de inspiración por medio de dedicatorias o citándolas, copiándolas, parodiándolas, etc. Tal lógica invita a sustituir la percepción del texto como invención pura por una que reconoce que todo acto de escribir presupone la lectura de otros. Es, por ende, un esfuerzo colectivo. En otras palabras, como el "álbum-cementerio" o "álbum panteón" del romántico Mariano José de Larra, o la obra de Darío el modernista concebida por Ortega como una gran conversación, *Álbum Iscariote* convoca de manera explícita a la comunión con los vivos y con los muertos. Engendra, por consiguiente, y en palabras de Cristina Rivera Garza, una poética de la comunalidad o desapropiacionista: "puesto que lleva consigo las marcas del tiempo y trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución de otros, es decir del trabajo colectivo hecho junto con otros en el lenguaje que nos dice en tanto otros, y nos dice, por lo mismo, en tanto comunidad…" (281).

Asimismo, el insertar *Álbum Iscariote* en la genealogía modernista abre la posibilidad de leerlo como un libro-proyecto que evoca el espíritu renovador del modernismo –pienso aquí, en particular, del caracter de manifiesto y de muestra implícito tanto en *Azul* como en *Prosas profanas.* Es decir, es un poemario en el que Herbert ejecuta un proyecto de recolonización, recuperación y celebración de la labor poética misma, cuya condición de posibilidad y éxito –la vitalidad implícita en la experimentación, el juego, la ruptura, la discidencia, el plagio, etc.– es el horizonte del fracaso, la mediocridad, la debilidad y la invisiblidad, que a la vez se tematiza a lo largo del poemario. Un ejemplo se encuentra en la parte 3 de la *Tira de peregrinación*: "He quedado tan débil que no puedo leerme;/ mi paladar pasto seco, mi lengua espejo de humo" (88). Otro más desarrollado se observa en el poema "Varones blancos muertos," un poema en prosa y reflexión poética-paródica de *El canon occidental*, obra crítica de Harold Bloom que avanza la necesidad de identificar veintiseis "autoridades" de la

cultura. En este texto, el hablante ejecuta una sátira mordaz que deslegitimiza no sólo a Bloom y su canon, sino también a los editores en México que promueven este canon nada mexicano al traducirlo al español y difundirlo. Con buena dosis de humor y sarcasmo el poeta hablante, finalmente, se autorretrata auto-despectivamente como un escritor mestizo, trailero, siniestro, débil y fracasado; un gesto que bien podría ser leído como un redespliegue de un tropo consistente en la literatura occidental desde Ulises hasta los protagonistas en algunos de los cuentos más memorables de *Azul* ("El rey burgués", "La canción de oro", y "El pájaro azul"): el poeta o escritor malentendido, peripatético, pobre, harrapiento, marginalizado o suicida, en muchos casos víctima de una sociedad ignorante y materialista. En el texto a continuación, la alusión a la debilidad del poeta recuerda al "El rey burgués", por ejemplo, quien muere "con una sonrisa amarga en los labios, y con la mano todavía en el manubrio" (Darío 34). De este modo, el texto activa una reflexión retroactiva e histórica sobre la figura del poeta y el papel desempeñado por la poesía en la sociedad desde un presente social, cultural y económico, en este caso el de México a principios del siglo veintiuno:

Varones blancos muertos
(a la manera de una mala traducción en prosa [editada por Promexa] de un maestro menor del romanticismo inglés)

> *….los poetas verdaderamente fuertes*
> *sólo pueden leerse a sí mismos*
> Harold Bloom

Yo fui un muchacho bello. ¿Acaso podría alguien de tales condiciones aspirar sinceramente a La Belleza…? Me refiero a un espíritu lo bastante siniestro como para ser fiel a los signos y emprender, cumplidos los cuarenta, un nuevo autorretrato. Dije "bello". No "*muy* bello". Apenas el nada bloomiano efebo mestizo deseado por algunos varones blancos muertos. Barriobajera promesa de trailero –el rostro envuelto en cicatrices– que jamás aprendió a meter el *clutch*. Hoy el espectro sin cumplir me sobra la barriga: qué embarazo. He quedado tan débil que sólo puedo leer a otros. (*Iscariote* 66)

Al aproximarse a *Álbum Iscariote* como un texto que dialoga con el espíritu inquieto y renovador del modernismo también cobran más sentido los dos epígrafes colocados al inicio del poemario y que acompañan la ya mencionada cita sobre el Bengay de la canción "A limpiar el sucio" de Calle 13. El primero es del poeta Carlos Martínez Rivas, miembro del movimiento vanguardista nicaragüense: "Como el Iscariote, no conoció Almohada". El segundo es del compatriota del mismo, Rubén Darío, con la cita del último verso de su "Persigo una forma", soneto metapoético de *Prosas profanas:* "Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga". Citado fuera de contexto, fragmentado, enigmático y desfamiliarizado, el epígrafe de Darío enuncia la presencia implícita de un sujeto poético, que se ve suspendido, a la vez que se observa suspendido –cual "un cisne que lo interroga"– a la espera de un devenir poético que en las páginas subsiguientes se revelará, no como "una lección de poemas", sino como "un circo de pulgas" (*Iscariote* 17), *i.e.* en poemas impredecibles, inesperados, innovadores, incompletos y contradictorios.

Si la renovación del modernismo de Darío se nutre del manantial de la tradición francesa entre muchas otras, incluyendo la del Siglo de Oro, en *Álbum Iscariote,* Herbert se alimenta de otras corrientes. Ha insistido que, para revitalizar el anquilosamiento del género poético en México, falta recolonizarlo (*La plática*). Y en efecto este texto se ve recolonizado por varias tradiciones de la tradición hispana, pero también por otras línajes literarios y no-literarios. Incluyen el modernismo inglés (T.S. Eliot, Pound), el concretismo de Augusto y Haroldo de Campos, el "uncreative" writing de Kenneth Goldsmith, y las prácticas poéticas y visuales de Susan Howe, entre otras muchas. Estas se ven combinadas con poemas dedicados a la familia del poeta y a sus coétaneos cuyos nombres se cifran por medio de la dedicatoria –su hijo Leonardo, Javier Sicilia, José Eugenio Sánchez. También incluye imágenes fotográficas, dibujos en lienzos coloniales, así como la transcripción de juegos verbales como la chismografía que comparte con Miguel Gaona,

Maricela Guerrero, Efraín Velasco, Ricardo Castillo, y la española, autora de "poesía ready", María Salgado.

Por último, como es el caso en Darío, los poemas en *Álbum Iscariote* privilegian la música, hecho que provoca, de igual modo que lo hace con el modernismo, una "originalidad involuntaria".[12] La música se hace visible y constante por medio de alusiones y referencias constantes a músicos, conciertos, canciones, etc., que no solamente trazan un mapa del gusto ecléctico del sujeto hablante, sino que activan procesos compositivos inesperados y nuevas dimensiones de lectura que faltaría explorar. "Splendor in the Wrap" (22), "Karaoke" (33), "Caballos" (67), y "Autoretrato a los 41*", son ejemplos notables en este sentido. Pero el texto también incluye ecos de canciones del reguetón de Calle 13, de Los Tres, el rock de LCD, el heavy metal, la música de John Cage y grabaciones de música antropológica de la Fonoteca del INAH, entre otros.

> *¡Oh, mi Amigo! El cielo está opaco, el aire frío, el*
> *día triste. Flotan brumosas y grises melancolías… Pero*
> *¡cuánto calienta el alma una frase, un*
> *apretón de manos a tiempo! Hasta la vista.*
> (Darío, *El rey burgués* 63)

Junto con un proceso de recolonización se une una propuesta poética claramente articulada. En una entrevista que le hace Sandra Lorenzano en 2014 a unos meses de salir *Álbum Iscariote,* Herbert, citando a Alan Badiou, insiste que para él la poesía es un proceso y no un producto; una afirmación que se ve recalcada al usar como epígrafe al poema más largo de la colección, "Tira de peregrinación", una cita del autor de la poética cognitiva, Peter Stockwell:

[12] Ver cita de Alfonso Reyes en Ortega: "El trasplante ecléctico de parnasianismo y simbolismo produjo obras distintas a sus modelos y provocó así la 'originalidad involuntaria' que Alfonso Reyes propone como definición de la gran tentativa modernista" (31).

When I ask what does the poem mean,
I am really asking what the poem does,
Which is another way of asking what is
is being used for. Meaning, then, is what
literature does. Meaning is use. Peter Stockwell
(*Iscariote* 79)

Y en efecto, si se tuviera que resumir el procedimiento poético clave que une el texto es el afán y el placer de exponer los procesos de experimentación, es decir, *Álbum Iscariote* es un texto que pone en evidencia –transcribe– las tentativas, las borraduras, las tachaduras, así como lo inacabado e inconcluso, los ejercicios fallidos, y esos momentos cuando el poeta se da con un callejon sin salida. Tal proceso implica una forma de leer distinta, que Julio Trujillo describe como "un replantearse la escritura mediante su ejecución –en su devenir en tanto poema y desde su devenir como práctica" (Trujillo). Exige de sus lectores, por lo tanto, no poca curiosidad intelectual a la vez que una disponibilidad, como en los libros de artista, a entrarle al juego: "no entender el libro significa no poder producir el texto, jugarlo, abrirlo y ponerlo en marcha. Ello deriva en un acercamiento final: el del placer, un placer que no se agota en el consumo, sino que circula en la 'práctica misma en la que contemplación y lectura equivalen indistintamente'"(Benítez Dueñas 304).

Si el modernismo hispanoamericano irrumpe y coincide con los principios de un sistema de capitalismo global, el texto de Herbert incide en el campo cultural en un momento cuando se experimentan las últimas consecuencias del orden global neoliberal; consecuencias observadas en el aquí y ahora de nuestra patria espeluznante. Ante esta realidad, cabe preguntarse ¿qué lugar tiene, cuál es la relevancia, de este tipo de quehacer poético –de placer– dentro de este contexto?[13] No

[13] Ver a Ríos, quien desempeña un estudio de discursos poéticos que operan políticamente ante las consecuencias más profundas del neoliberalismo en México.

coincidentalmente, dos de las respuestas posibles a esta pregunta se enuncian en el texto de Herbert de manera indirecta por medio de textos relacionados directamente con el modernismo. La primera se da en el poema, "Un rey jubilado" (38), una parodia de "El rey burgués" y otros cuentos de *Azul* de Darío, que denuncia la sociedad y su estética poética predominante como adormecidas por las quimeras falsas, las drogas anti-depresivas y la televisión:

> Rechazó el copón de Librium.
> Dijo: "Veré televisión
> mientras regresan." No entendió
> que se trataba de cruzar la gran Puerta de Cuerno
> de enloquecer a tiros un país distante,
> de recobrar en un lago sin ventura
> la joya sumergida. (38)

La otra se da en uno de los epígrafes que introducen "Tira de peregrinación", esta vez de "Suave patria" de Ramón López Velarde, otro modernista: "... sobre un garañón, y con una matraca, y entre los tiros de la policía". El quehacer poético, el verso parece sugerir, es una actividad, un espacio alternativo, que coexiste con la violencia pero que, en este caso, no se deja determinar por ella. En este sentido, el gesto de *Álbum Iscariote* no es escapista, ni hay un impulso por minimizar o negar la violencia, sino de invitar a los lectores a explorar, y a acordarse de las muchas otras formas de ser humano necesarias para sobrellevar el terror y el duelo.

BIBLIOGRAFÍA



Anónimo, “Contraportada”. Julián Herbert, *Álbum Iscariote*. ERA, 2013.

Arellano, Luis Alberto, “Cuerpos dolientes y poesía”, en *Escribir poesía en México*. Julián Herbert, ed., Bonobos, 2010.

Bencomo, Julián Daniel, “*Álbum Iscariote* de Julián Herbert”, en *Reforestación de símbolos*. Julio 4, 2014 (Blog desactivado).

Benítez Dueñas, Issa M., “Otros libros, otras obras”, en Martha Hellión, ed., *Los libros de artista*. Turner, 2003.

Cruz Arzabal, José Roberto, *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. [Tesis.] UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2018.

_______, “Atlas de poéticas materiales: estrategias de escritura y crítica en la poesía en México, 2009-2015”. Proyecto para presentar el examen de candidatura al Doctorado en Letras. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

Darío, Rubén, “El rey burgués”. *Obras completas*. T. I. Galaxia Gutenberg, 2007.

“Discover This! 5 Pieces By Michael Gordon”. *The New Music Conflagration, Inc.* [En línea.] <https://thenewmusicconflagration.org/2017/04/24/discover-this-5-pieces-by-michael-gordon/>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

Fabre, Luis Felipe, “Prólogo”, en *La edad de oro*: *Antología de poesía mexicana actual*. UNAM, 2012.

Herbert, Julián, *Álbum Iscariote*. ERA, 2013.

_______, “Poesía y combate”, en *Caníbal: Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Bonobos, 2010.

Higashi, Alejandro e Ignacio Ballester, coords., *Madurez de la joven poesía mexicana*. *América sin nombre* 23, 2018.

_______, *PM/XXI/360º: Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Tirant lo Blanch, 2015.

Keep, Christopher, Tim McLaughlin and Robin Parmar, "Amicorum", en *The Electronic Labrynth*. 1993-2001. [En línea.] <http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0173.html>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

_______, "Manuscript Circulation". *The Electronic Labrynth*. 1993-2001. [En línea.] <http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfl0262.html>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

La plática optimista. Conversación sobre Poesía (3/3). Maricela Guerrero, Roberto Cruz Arzabal y Julián Herbert conversan sobre la poesía actual en México. Modera Hernán Bravo Varela. 1 de septiembre del 2013. [En línea.] <https://www.youtube.com/watch?v=n3M39p4h72w>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

Larra, Mariano José de, "El álbum", en *Revista Mensajero*, n.º 64, 3 de mayo de 1835. [En línea.] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-album--0/html/ff7923e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

Lorenzano, Sandra, "Entrevista con Julián Herbert." *Rompeviento: Pasiones y obsesiones 1/04/14*. [En línea.] <https://www.youtube.com/watch?v=AUC6U_S4Xdw>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

Martínez, José María, *Amado Nervo y las lectoras del modernismo*. Editorial Verbum, 2015.

Ortega, Julio, "Introducción general", en Rubén Darío, *Obras completas*. T. i. Galaxia Gutenberg, 2007.

Ríos, Bruno, *Escribir sobre la ruina. Operaciones políticas de la poesía mexicana contemporánea 1985-2015*. [Tesis.] Universidad de Houston. Mayo, 2019.

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles*. Tusquets Editores, 2013.

Ruiz-Pérez, Ignacio, "José Emilio Pacheco en el imaginario de la poesía mexicana reciente: ética de escritura y política de lectura", en Alejandro Higashi e Ignacio Ballester, coords., *Ma-*

durez de la joven poesía mexicana. América sin nombre 23, 2018. pp. 25-35.

Sánchez Prado, Ignacio, "Lengua precaria: la poesía mexicana en crisis epistémica", en Alejandro Higashi e Ignacio Ballester, coords., *Madurez de la joven poesía mexicana. América sin nombre* 23, 2018. pp. 49-58.

Trujillo, Julio, "Hoja de ruta". Reseña de Herbert, Julián. *Album Iscariote*. México, era, 2014, en *Letras libres*. 18 de marzo del 2014. [En línea.] <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/hoja-ruta>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

Vargas, Ángel, "Cuestiona Julián Herbert la idea de la poesía en México", en *La Jornada,* sección Cultura. Domingo 9 de marzo de 2014, p. 6. [En línea.] <http://www.jornada.unam.mx/2014/03/09/cultura/a06n1cul>. [Consulta: 23 de octubre, 2019.]

Hacia otra piel: Del cuerpo 'infectado' al devenir corporal en Cecilia Eudave, Paulette Jonguitud y Guadalupe Nettel

David Loría Araujo
Universidad Iberoamericana, Ciudad de México



> Mi madre se hundía cada vez más en esa locura vegetal. […] Todo su mundo se convertía en vergel: […] tenía ya los cabellos verdes, y el rostro y las manos blancas como las magnolias. Olía a extraños perfumes. […] Sus senos tenían semejanza con los hongos lactarios, y su vientre con los oronja. Se tiraba sobre la tierra llena de orobancáceas, y sobre estas plantas parásitas parecía encontrar simbólicos placeres. […] Mi madre estaba tendida ahí, con sonrisa de mimosa y sed de mangle. […] El musgo de su piel cambió de tonos, azuloso, morado, negro. A mí también me había invadido el musgo, musgo blanco, musgo verde claro.
>
> Adela Fernández, "Los vegetantes"

> Esta era una mujer, una mujer verde, verde de pies a cabeza. No siempre fue verde, pero algún día comenzó a serlo. […] Tremenda calamidad para una mujer que en un tiempo lejano no fue verde. Una tarde […] se cayó del columpio y se raspó la rodilla. Se miró la herida y, entre escasas gotas de sangre, se descubrió lo verde. […] Y, años después, se puso aún más triste cuando se percató del primer

> lunar verde sobre uno de sus muslos. […] Muchos dermatólogos lucharon contra lo verde y todos fracasaron. Lo verde venía de otro lado.
>
> Guillermo Samperio, "La señorita Green"

En "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia" Meri Torras enuncia que "el cuerpo se lee, sin duda: es un texto. […] No existe más allá o más acá del discurso" (20) y propone, frente a las lecturas cartesianas y/o metafísicas de la corporalidad, que no "tenemos" ni "somos" un cuerpo, sino que nos convertimos en uno (Torras 2007). Devenimos cuerpo como resultado del sometimiento a unas coordenadas y unas gramáticas del poder que nos hacen pasar por hombres o mujeres, humanos y no-humanos, capacitados o discapacitados, enfermos o sanos, entre otras ficciones que, en forma de binomios y dicotomías, se escriben sobre la carne como justificación de nuestras diferencias. A decir de Gerard Coll-Planas, los cuerpos son paradójicos, puesto que "nos dan identidad, unidad, consistencia; pero al mismo tiempo aparecen como ficciones fragmentables" (16). Estas propuestas de lectura resuenan en la representación literaria mediante estrategias de escritura para textualizar cuerpos e identidades no canónicas.

Tal como indica Gloria Prado Garduño, "en la literatura contemporánea […] el cuerpo se constituye, cada vez más, en un elemento fundamental" ("El cuerpo, la violencia y el género…" 200). Las letras exponen al cuerpo como lugar de resistencia frente al poder o como plataforma sobre la que este inscribe sus formas de violencia. Al decir de la investigadora, las escritoras y los escritores otorgan al cuerpo múltiples papeles en el espacio de la ficción,

> […] como cuerpo-texto (*corpus* escrito); como escenario en el que se actúa y dirime la diégesis; como cuerpo de los personajes que padece, sufre, goza, enferma […]; como cuerpo-organismo, biológico, fisiológico, genético […]; como cuerpo-personaje en sí mismo que habla, delira, fantasía, sueña, posee una vida propia más allá de la pura conciencia, del "pienso luego existo", como instancia psíquica;

> cuerpo fragmentado en tanto escritura y textualidad, en tanto *topos* de la acción y metáfora, cuerpo en el que se operan cambios, metamorfosis, cuerpo-metonimia o sinécdoque, donde se lleva a cabo la guerra de los géneros […]; cuerpo, en fin, como entidad física, imaginada, concreta, abstracta, reflejada, inventada, descubierta, inaccesible y, por ello, cuerpo, tantas veces figurado ("El cuerpo, la violencia y el género…" 200-201).

Después de este amplio listado de configuraciones, es viable preguntar ¿cuáles son las posibilidades de la literatura, como campo de maniobra sobre la representación, para desmontar las fronteras del cuerpo? ¿A través de qué lógicas, retóricas, temáticas o anécdotas generar textualidades que distorsionen las categorías –de los cuerpos, de los géneros– sin reproducir y/o crear nuevos cajones identitarios y esencialistas?

En las letras mexicanas más recientes, se encuentran ejemplos de cuerpos que cuestionan y subvierten las casillas que pretenden constreñir sus identidades. *La cresta de Ilión* (2002) y *Cuerpo náufrago* (2005), de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) y Ana Clavel (México, 1961) respectivamente, ponen de manifiesto lecturas alternativas de marcas corporales asignadas como "de hombre" y "de mujer" en la cultura occidental y exploran el problema del cuerpo transgénero. En otros registros se inscriben *El ombligo del dragón* (2007) de Ximena Sánchez Echenique (México, 1979), que se enfoca en los cuerpos albinos; *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona (México, 1975), cuya protagonista se convierte paulatinamente en un reptil; *El cuerpo expuesto* (2013) de Rosa Beltrán (México, 1960), donde aparecen diferentes casos de "involución" humana; o *Pandora* (2015) de Liliana V. Blum (Durango, 1974), novela cuyo personaje principal es una mujer discriminada por su cuerpo gordo.

En este artículo realizo el análisis de tres ficciones de la literatura mexicana, publicadas entre 1997 y 2013, que comparten un mismo síntoma: representar a cuerpos "humanos" "infectados". La presencia de hongos, bacterias y virus, que forman parte de otras clasificaciones biológicas diferentes a la "animal" y cuya coexistencia con el cuerpo humano suele entenderse como "parasitaria", recibe un tratamiento particular

en estas narraciones y apunta hacia otras líneas de fuga para los límites del cuerpo y su repertorio de lecturas.

Conforman el *corpus* los cuentos "Isla cuerpo adentro" (1997) y "Hongos" (2013) de Cecilia Eudave y Guadalupe Nettel, respectivamente; y la novela *Moho* (2010) de Paulette Jonguitud Acosta.[1] Las tres ficciones evidencian cuerpos "infectados" que pasan por un proceso de relectura y dan cuenta del carácter contingente de la identidad frente a aquello que llamamos "naturaleza". Esta última, concebida como "*physis* originaria y pura" (Rocha 127), no es más que un contrato que "legitima la sujeción de unos cuerpos a otros" (Preciado 18).

Aunque abordo obras escritas por autoras mexicanas, el protagonismo del cuerpo en el espacio literario no proviene de un esencialismo asociado a la escritura "de mujeres".[2] Más bien, como arguye Maricruz Castro Ricalde, por pertenecer a un corte generacional relativamente contemporáneo y producir obras literarias en un contexto violento que negocia con la vulnerabilidad humana, las mencionadas "resignifican temas vinculados de manera constante al campo semántico de la literatura escrita por mujeres: el cuerpo, la familia, las relaciones de pareja, la maternidad, la violencia y la escritura, principalmente" ("Cuerpo y violencia…" 67) y, desde una lectura ética y política, otorgan protagonismo, voz y agencia a "'cuerpos que sí importan', a pesar de y justamente por des-

[1] Por haber nacido entre los últimos años sesenta y los últimos años setenta, Eudave [Jalisco, 1968], Nettel [Ciudad de México, 1973] y Jonguitud Acosta [Ciudad de México, 1978], las autoras pertenecen a la categoría de "novísimas" escritoras, que acuña Maricruz Castro Ricalde en 2013.

[2] En el artículo "El cuerpo como escritura y la escritura en el cuerpo", donde analiza obras de Cristina Rivera Garza, Ana Clavel y Daniela Tarazona, Gloria Prado afirma que "la producción literaria de muchas de las escritoras mexicanas nacidas en las décadas de los sesenta y los setenta del siglo pasado se caracteriza por abordar de manera constante los temas del miedo, la locura, la violencia y el género" (14); sin embargo, más adelante puntualiza: "tales estrategias configurativas de las obras no son exclusivas de la escritura de mujeres, como tampoco de las obras creadas por escritoras nacidas en las décadas señaladas, sino recursos que constituyen una constante de la escritura actual" ("El cuerpo como escritura…" 14).

viarse de la hegemonía simbólica" ("Cuerpo y violencia…" 70). Estas escritoras ponen en práctica una suerte de rodeo o escritura oblicua que, para la investigadora, resulta "una forma de resistir a la posibilidad de que desde el lenguaje se alimente la espiral de la violencia" ("'Ptosis'…" 64).

Frente a los discursos que amparan al sujeto "en términos de *esencia*" (Sáez 41), es decir, vinculados con un ser "inmutable, uno y eterno" (Sáez 41) y en los que, como defiende Amartya Sen "se fomenta la violencia cuando se cultiva el sentimiento de que tenemos una identidad supuestamente única, inevitable" (11), en estas ficciones el cuerpo y la identidad mutan, se transforman, se fugan, resisten a la síntesis, a la concreción y a la fidelidad. El cuerpo "nunca es del todo" (11) dice Joan-Carles Mèlich, sino que el encuentro con el mundo y con la alteridad activan su devenir. La incertidumbre ante la imposibilidad de controlar las vicisitudes del cuerpo arroja al sujeto a la vulnerabilidad, que "remite al azar, a la pasión, a la ambigüedad y a la contradicción" (Mèlich 23). Frente a las lecturas del cuerpo y la subjetividad como entidades fijas e inflexibles, la identidad sale al paso, según Amin Maalouf, como "un dibujo sobre una piel tirante" (s/p).

En *Dar piel* (2016), el filósofo Jean-Luc Nancy profundiza sus estudios sobre el cuerpo centrándose en la piel como un órgano que "se modifica, modula su espesura y su soltura" (33). Su inquietud reside en la similitud entre las expresiones "dar pie" y "dar piel" como condición para pensar las posibilidades del cuerpo e ilustra su propuesta con la figura del tatuaje:

> "Dar pie" […] es proponer, "dar lugar": el pie vale por el lugar, por el espacio sobre el cual avanzamos, "aprestarse a" y en consecuencia "dar posesión" […]. Tatuar es dar lugar y posesión, hacerse el lugar o hacer de la piel del otro el lugar de una toma de palabra, de una declaración, de una manifestación. Es "dar piel" y "dar pie" al mismo tiempo: un don de sentido, una sugerencia o una invitación (Nancy 16).

De esta manera, la expresión "dar piel" se convierte en la posibilidad de que un cuerpo acontezca: un emplazamiento. Al trasladar la propuesta al plano de la representación

cultural –plástica, fílmica, literaria– es posible afirmar que algunos textos "dan piel" a otras corporalidades y subjetividades: ofrecen su espacio textual a la manifestación de otros cuerpos que usualmente no están considerados en las lecturas canónicas y legitimadas. El constructo de Nancy es una herramienta que "da pie" al reconocimiento de pieles, narrativas, sujetos y géneros que, como ocurre con los textos de Eudave, Jonguitud y Nettel, subrayan la performatividad procesual de la identidad y resisten a las representaciones hegemónicas.

El primer cuento, "Isla cuerpo adentro" de Cecilia Eudave,[3] fue publicado en la antología *Invenciones enfermas. Seis narraciones bocabajo* (1997). La protagonista, en primera persona, describe cómo una mancha blanca y lechosa va ganando terreno sobre su piel morena, hecho que trastoca la identidad que creía segura: "Orgullosamente trigueña. Mi piel era feliz y yo con ella hasta que apareció esa mancha" (Eudave 20). Al principio, la mácula es descrita como inofensiva y modesta: "Se instaló primero en mi antebrazo, era redonda y sin gracia, parecida a una cicatriz que con el tiempo mejora y casi se olvida" (20); sin embargo, con el paso de los días, comienza a expandir sus dominios. En vez de liberar su piel, las cremas y lociones que la protagonista se aplica fortalecen la invasión. Resuelta a no darse por vencida, la mujer acude al dermatólogo. En este tipo de narraciones, es constante la aparición de personajes –generalmente masculinos– que detentan un saber especializado sobre el cuerpo y pronuncian una sentencia autorizada de sus síntomas. De esta forma, el médico diagnostica a la protagonista como enferma del "virus blanco" (20) y añade que este puede esparcirse hasta llegar al cerebro.

La mujer dota de subjetividad a la mancha, le construye una personalidad y pretende hablar con ella e insultarla por el daño realizado a su cuerpo, aunque especifica que ésta no

[3] A lo largo de la obra de la autora, el cuerpo aparece como un vehículo para fragmentar y reinventar la identidad de los personajes. Evidencia de ello es la novela *Bestiaria Vida* (2008), en la que cohabitan cuerpos monstruosos cuyas identidades oscilan entre lo humano y lo animal.

la entiende: "'Idiota', le dije, aunque no comprendió mi lenguaje" (20). Eudave echa mano de un recurso parecido a la prosopopeya, a través del cual el personaje narra cómo la mancha virulenta sonríe, parlotea y suspira. Más adelante, se utiliza el símil que está anunciado en el título. La isla, "mortífera entre este mar moreno" (21), comienza a ser mayor que la zona que conserva su color original: "Venía para quedarse, para ser dueña y soberana de mi piel" (20). Las metáforas que se utilizan en "Isla cuerpo adentro" para textualizar el devenir del cuerpo y la identidad son parecidas a las que estudia Susan Sontag con respecto del cáncer: están relacionadas con la topografía (se "extiende", "prolifera" o se "difunde") y provienen del vocabulario militar o bélico ("coloniza").[4]

La intrusión del "virus blanco" se replica por toda la piel, en una legión de manchas que cunde la espalda, los brazos, el abdomen y los pies de la protagonista. Ahora las islas son las del cuerpo moreno y flotan a punto de hundirse. Al poco tiempo, la mujer mira en el espejo a un cuerpo salpicado de un color al que teme e interpreta despectivamente: "Yo no quiero ser blanca, no quiero que mi cuerpo parezca un mapa de venas azules, verdes y rojas, no quiero ser una enajenada calcomanía deslavada de conquista, no quiero…" (Eudave 21). Para Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, estas ficciones que tematizan el contagio y/o la enfermedad ponen en escena "los miedos –sexuales, raciales, políticos– del cuerpo" (23) así como confirman el horror que produce el reconocimiento de su vulnerabilidad intrínseca y sus efectos desconocidos e impredecibles.

Tras algunos meses de batalla, la mujer se despide por completo de su color castaño, que antes justificaba su identidad. A pesar de ello, asegura: "aún conservaba la actitud de ser trigueña" (Eudave 22). El último reducto identitario, que se cree

[4] En *La enfermedad y sus metáforas* (1978), Sontag expuso una revisión exhaustiva sobre la retórica de las representaciones culturales de algunos padecimientos como la tuberculosis y el cáncer: las causas, etimologías, eufemismos, tropos lingüísticos y mitificaciones empleados para hablar de ellas, así como las asociaciones punitivas, psicológicas e incluso románticas que suelen tener.

esencial y original, es el que reside en la personalidad, a la que la protagonista se aferra como si fuera un salvavidas. Hacia el final del relato, la mujer es interpelada en la calle de la siguiente forma: “Eh, güerita, ¿a dónde vas con tanta prisa?” (22). A este evento le sigue una serie de lecturas sobre su cuerpo, asociadas a la identidad reificada de lo blanco, vinculadas con una posición de poder. Su nuevo color hace que le hablen en inglés, que le permitan el acceso a los lugares de moda o le ofrezcan tratos de primera clase; no obstante, lo más interesante es la respuesta de la interpelada, quien parece acomodarse a su nueva posición privilegiada: “Yo no me enojo, ni me molesto, ni me irrito, ni me aloco, ni me acaloro, ni me les echo encima, ni les grito cosas… me siento superior, enriquecida, diferente y hablo alto, fuerte […] nada se niega a mi paso” (23). La predicción del médico se cumple cuando el virus se instala en el cerebro: la invasión es tan completa y profunda que el cuerpo conquistado deja de existir como tal y da lugar a una subjetividad alterna. Con este giro de tuerca final, Cecilia Eudave realiza una crítica a la jerarquía racial a la vez que exhibe la fragilidad y la contingencia de los cuerpos. El personaje regresa, como al principio de la narración, a la ilusión de una unicidad identitaria; pero no por ello deja de estar expuesta a la incertidumbre, al devenir azaroso e inexplicable.

La anécdota de *Moho* (2010), brevísima novela de Paulette Jonguitud Acosta, aparenta ser sencilla: la protagonista relata a una grabadora los episodios de su devenir, de un cuerpo humano a un cuerpo vegetal. El arco narrativo, señala Laura López, “transcurre en veinticuatro horas, desde el momento en que Constanza nota una mancha verde en su ingle […] hasta que, al día siguiente, termina hecha un amasijo de hongos y hierba” (94). Es la víspera de la boda de su hija Agustina y la mujer, cuyo marido se ha marchado después de serle infiel, se transforma paulatinamente en un árbol.

Antes de su ducha matutina, Constanza examina su cuerpo en el espejo del tocador. Se mira las várices, las caderas, los pies, los senos, el vientre; pero el reflejo le devuelve algo inusual: “Un ligero cosquilleo en la ingle me hizo bajar la

mirada y descubrí una mancha verde, medio oculta entre el vello. Parecía un lunar, bordes irregulares, afelpado al tacto" (Jonguitud 12). A decir de Ángela Sánchez de Vera, quien utiliza la novela de Jonguitud como telón de fondo para el análisis de la iconografía vegetal en la obra plástica de Marina Núñez (Palencia, España, 1966), "La alteración del color o la pérdida de la tersura de la piel, la aparición de un bulto o la variación de la simetría suelen indicar que algo nos infecta desde fuera o nos devora por dentro" (52). El personaje de *Moho* raspa con los dedos la superficie de esa nueva capa, pero no obtiene resultados favorables y se mete, desesperada, a la regadera:

> bajo el chorro de agua hirviendo; tallé, froté, arañé, la mancha no cedió. Volví frente al espejo y me vacié encima cuanto producto de limpieza pude hallar. Nada. Luego ataqué con la lima metálica de un cortaúñas, pero la piel se irritó sin que la mancha cediera. La punta de la lima me hizo un pequeño corte. Sangre con fondo verde (Jonguitud 12).

Esta imagen recuerda a la del raspón de "La señorita green", el cuento de Guillermo Samperio, que sirve como epígrafe de este capítulo. Ambas narraciones enfatizan en lo "verde" como un elemento soterrado que detona y emerge. Además, la protagonista observa que entre los azulejos de su baño se acumula, por causa de la humedad, una mancha parecida a la que se expande sobre su extremidad: no es sólo una identidad alterna que se activa desde dentro, sino que está emparentada con elementos de otro orden –el de lo sucio, lo mugriento– y, no por casualidad, hay que "atacarlo". Para seguir a Julia Kristeva, estas narraciones se articulan de manera cercana al funcionamiento de lo abyecto, como "el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo ser familiar en una vida opaca y olvidada, […] hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante" (8).

Cabe destacar la destreza quirúrgica con la que Jonguitud dibuja la experiencia de la infección. Es notable el detalle con el que describe el asombro y la repugnancia que experimenta la mujer ante la existencia microscópica y delicada de los

presuntos parásitos: "La mancha era cada vez más extensa y crecía frente a mis ojos, desarrollaba filamentos blancuzcos, como diente de león. Moví un poco la pierna y ondearon los pelitos; volátiles en la punta, firmes en la raíz, parecían un sembradío en miniatura" (Jonguitud 13). Más adelante, cuando el hongo va apropiándose de su piel, Constanza revela: "La mancha creció y bajó por el pie como una sanguijuela henchida de sangre" (28). Mientras el escozor de la ingle va en aumento y el verdor del moho se encarna en su piel, el flujo de conciencia de la narradora va tiñéndose de paranoia. Constanza intenta explicar su invasión con la hipocondría y luego como una consecuencia de la infidelidad de su marido: "¿Era posible? No, te estás volviendo loca. Luego me di asco por pensarlo siquiera. No, loca no. Furiosa, envenenada de odio. Eso debía ser. La rabia saludable, fortalecedora" (16). En palabras de Sontag, "Una enfermedad 'física' se vuelve en cierto modo menos real –pero en cambio más interesante– si se la puede considerar 'mental'" (26), e incluso, temperamental. Sin necesidad de un personaje que legitime la mirada patologizante de la medicina y la psicología, la protagonista de esta *nouvelle* prescribe su devenir como locura. No obstante, gracias al discurso minucioso, repulsivo y cargado de analogías vinculadas con lo viscoso,[5] Jonguitud abre un espacio para textualizar experiencias aún no narradas del devenir corporal.

Bajo la epidermis de *Moho* se camuflan diferentes líneas temáticas y posibilidades de análisis. Según evalúa López, "mientras observa el ensanchamiento de la aureola verdosa, de ese parásito que poco a poco invade su cuerpo, [Constanza]

[5] En el capítulo "La performatividad de la repugnancia" del libro *La política cultural de las emociones,* Sara Ahmed describe la cualidad repulsiva de la viscosidad como aquella que se aferra "*como* una sanguijuela" (145). Esta comparación no es casual –ni en Ahmed, ni en Jonguitud–, sino que forma parte de una figuratividad del asco que se ha socializado y sedimentado en las representaciones culturales asociadas a la pegajosidad, que revelan el reconocimiento de la vulnerabilidad del cuerpo frente al tacto de otra superficie u otro cuerpo.

recorre su casa y al trasladarse a cada una de las habitaciones se produce un deambular paralelo por los recuerdos del pasado" (95). En el relato se cuelan pistas de otras anécdotas, como la historia de un niño abortado (cuyo fantasma ronda los rincones de la casa) o la relación tormentosa entre la protagonista y su madre. La metamorfosis del personaje se plantea como resultado de la venganza, la zozobra y el odio agazapados en su cuerpo. Algo se revela y sale a la superficie como una actualización de la identidad procesual y transfigura al cuerpo en plaga verde y esponjosa. Además, en *Moho* entra al juego un elemento poco o mal representado en la literatura contemporánea: el envejecimiento. Al tiempo que examina cómo transmuta hacia el verdor, Constanza se ve obligada a reconocer la mella de la edad en su cuerpo.

A diferencia de la protagonista de "Isla cuerpo adentro", la mujer no acude al médico sino que se autodiagnostica con base en imágenes que encuentra en Internet: "Caminé en puntas […] hasta el escritorio donde está la computadora. […] Jamás supuse tanta variedad. Leí, comparé, hice anotaciones y dibujos hasta encontrar […] la ya íntima vegetación enemiga" (Jonguitud 23). Asustada por observar imágenes de cuerpos monstruosos y leer palabras como "*ictiosis*", "*granulósis*", o "*erythroderma*", Constanza se compara con las figuras de *El jardín de las delicias* de El Bosco e inquiere: "¿Dejaré yo de ser mujer? ¿Se me descompondrá el cuerpo? ¿Se me caerá algo?" (25). El desasosiego que experimenta la protagonista está relacionado con la pérdida de una identidad que creía escrita de forma perenne sobre su cuerpo. Guerrero y Bouzaglo afirman que "las [enfermedades] más aterradoras quizá sean aquellas cuya sintomatología, con independencia de la letalidad, es altamente deshumanizante" (13). Constanza teme convertirse en un cuerpo monstruoso, lejano al reconocimiento de las normas de lo "humano" (entre ellas, la de ser y parecer "mujer"). En otros términos, "El miedo radica en devenir Otro, transformarse en un cuerpo ajeno, volverse irreconocible para sí mismo y para la sociedad" (Guerrero y Bouzaglo 17).

La velocidad de la transformación no da tregua. El cuerpo de Constanza transmuta hacia otra corporalidad y gradualmente encuentra belleza en su nueva piel monstruosa:

> Sentada entre las plantas, en la recámara de Agustina, trece horas antes de su boda, miraba mi pierna verde, el pie con su ramita, y pensaba: esto no es del todo asqueroso. Si no se le comparaba con un cuerpo humano, podría incluso ser algo bello, yo qué sé: un tronco abandonado junto a un lago, una raíz gruesa de árbol viejo. [...] Cuando me di cuenta ya tenía las dos piernas verdes, dos hermosos troncos enmohecidos con brotes de agujas de pino (Jonguitud 53).

El párrafo evidencia la identificación de Constanza con un orden al que no corresponde su cuerpo "original". La protagonista busca cobijarse en la humedad de las plantas y se refiere a la extremidad verde como "su" pierna y páginas más adelante, al hongo como "mi moho" (54). El brote micótico se (con)funde con el reino vegetal para "dar piel" a una identidad con la que la mujer se encuentra más cómoda e incluso libre: "el moho no tenía que ser una prisión. Podría ser una salida [...]. Era ya medio monstruo, media mujer, un demonio o un dios, quizá una criatura fantástica. Y me gustaba" (53-54). A través de este agenciamiento, la irrupción vergonzante se resignifica y adquiere una lectura positiva, hasta redentora.

En el texto de Jonguitud el cuerpo experimenta un devenir veloz que finaliza en un texto desgajado y disperso en las páginas de la novela. La secuencialidad de los párrafos se fragmenta y deviene prosa poética, con frases entrecortadas y espacios en blanco: "Amanece. Estoy en el jardín, atrás del árbol. Plantas, todas, se volvieron hacia mí. [...] El moho se extendió al entrar en contacto con las ramas, con las hojas, verde sobre verde. Dónde termino yo. Dónde comienza el pasto. [...] Voy y vengo. Sin moverme" (85-86). Estas son las palabras finales del texto, las últimas que Constanza puede articular en el lenguaje con el que ha conducido toda la narración. Frente a la incredulidad de Agustina, quien llega a visitar a su madre antes de la boda, el cuerpo de Constanza se funde con el embrollo verde del jardín. La mutación que

se presenta en esta novela breve no es únicamente la del cuerpo humano como materialidad viva y en descomposición permanente, sino la de una reconciliación con otras posibilidades de vidas no convencionales.

El matrimonio de los peces rojos (2013) de Guadalupe Nettel es un volumen de cinco cuentos largos cuyo eje principal es la relación (y los límites, las fronteras) entre lo humano y lo animal.[6] Abordaré aquí "Hongos", el penúltimo relato del libro. La narración comienza con una analepsis hacia la infancia de la protagonista –anónima, como en el cuento de Eudave– quien indica: "Cuando yo era niña, mi madre tuvo un hongo en una uña del pie. […] Desde que lo descubrió, intentó cualquier cantidad de remedios para deshacerse de él. […] A pesar de sus esfuerzos por exterminarlo, el hongo permaneció ahí durante años" (Nettel 83). Vinagres, yodo y cortisona no fueron suficientes para eliminar la textura de molusco en la uña materna. Paralela a la obstinación por erradicar la micosis con productos médicos o sanitarios (parecida a la de los personajes de las narraciones anteriores), y a la vergüenza que ésta le producía a la madre, se encuentra la lectura de la infección como un elemento simpático y hasta tierno para la protagonista: "yo empecé a considerar ese hongo como una presencia cotidiana en mi vida de familia" (85). Tal como señala Roberto Domínguez Cáceres, el enfrentamiento parsimonioso de lo abyecto es un sello particular que atraviesa, hasta el momento, toda la obra de Guadalupe Nettel (Domínguez 2009). Como sucede con las narraciones de Eudave y Jonguitud, en gran parte de su narrativa "tras el des-

[6] Peces betta, cucarachas, gatos y víboras cobran una participación especial en "El matrimonio de los peces rojos", "Guerra en los basureros", "Felina" y "La serpiente de Beijing", respectivamente. Asimismo, en "Bonsái", relato que forma parte de *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), Nettel utiliza una iconografía de lo no-humano (en este caso, lo vegetal) como metáfora. Por un lado, después de visitar repetidamente el invernadero del jardín botánico de Aoyama, el protagonista y narrador equipara su carácter adusto con el de un cactus e indica: "entre más me asumía, mejor me relacionaba con el mundo" (*Pétalos*… 49-50); y por otro lado, compara a su esposa, Midori, con "el bonsái de una enredadera" (56), imagen que le repugna y termina por provocarle un rechazo hacia el cuerpo de la mujer.

cubrimiento de la marginación y la otredad, hay una toma de poder, un intento por crear otras historias" (Estrada 24).

A sus treinta y cinco años, convertida en una prestigiosa violinista, la protagonista de "Hongos" viaja a Copenhague para participar en una estancia creativa e impartir un curso de música durante mes y medio. Seis semanas bastan para que entre ella y un reconocido concertista francés, Philippe Laval, se establezca un romance al margen de sus respectivos matrimonios. La narradora aclara que su amante era hipocondriaco y tenía "miedo a la enfermedad y a todo tipo de contagio" (Nettel 88), hecho que sirve como anticipación del conflicto central del relato.

Al regresar de Dinamarca la protagonista se reconoce como resultado de una metamorfosis afectiva irreversible: "la forma de estar en mi casa y en todos los espacios, incluido mi propio cuerpo, se había transformado y, aunque entonces no fuera consciente de ello, resultaba imposible dar vuelta atrás" (90). La añoranza entre los amantes se convierte en una relación avivada a través del correo electrónico y el celular. Aumentan, a la par, el vínculo entre los músicos y las sospechas de sus cónyuges. Bajo el pretexto de nuevos proyectos musicales, Laval y la protagonista se reencuentran en Vancouver, en Berlín, en Ambromay.

Después del último viaje, la mujer resuelve distanciarse de su amante debido a la carga emocional y el derrumbe matrimonial que la aventura había arrastrado; sin embargo, su cuerpo se rebela ante este propósito. Es ahí cuando comienza la picazón genital: "Lo primero que sentí fue un ligero escozor en la entrepierna" (96). La infección tarda en ser susceptible a la vista, pero la comezón en el sexo aumenta incontrolablemente. A través de un correo alarmante, Laval informa que ha contraído una enfermedad venérea. El padecimiento, desde la perspectiva de la narradora, acerca a los amantes:

> Sin importar la hora ni el lugar donde me encontrara, sentía mi sexo y hacerlo implicaba inevitablemente pensar también en el de Philippe. [...] Pensar que algo vivo se había establecido en nuestros cuerpos, justo ahí donde la ausencia del otro era más evidente, me dejaba estupefacta y conmovida (Nettel 96-97).

Así pues, queda de manifiesto que el hongo es el vehículo del afecto, el vaso comunicante entre las identidades leídas como infectadas.

"Un cambio en la acidez de mis mucosas había propiciado la aparición de los microorganismos" (97), indica la mujer tras acudir al ginecólogo, quien con base en la autoridad médica receta la aplicación de una crema durante cinco días. No obstante, la protagonista decide interrumpir el tratamiento y dejar de envenenar al hongo, que ahora considera parte de sí misma. La potencialidad de esta transformación reside en la posibilidad de sentir al otro a través del cuerpo. El contagio micótico y su consecuente prurito subrayan la presencia de la alteridad y, como sostienen Guerrero y Bouzaglo, "confirma[n] la vulnerabilidad del cuerpo pero también descubre[n] su poder de vulnerar, su capacidad de transformar al otro" (17).

La narradora confiesa: "me decidí no sólo a conservarlos, sino a cuidar de ellos de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto" (Nettel 97). La crianza de los hongos se puede interpretar como un medio para contrarrestar la infertilidad de la mujer –condición que se revela en las últimas páginas del texto–,[7] o bien como herramienta para corporeizar la ausencia del ser deseado. El personaje se dedica a investigar sobre el reino *fungi* y sus millones de habitantes. Pronto, la cepa se hace visible sobre sus labios vaginales mayores: "unos puntos blancos que, alcanzada la madurez, se convertían en pequeños bultos de consistencia suave y de una redondez perfecta. Llegué a tener decenas de aquellas cabecitas en mi cuerpo" (97). Un nuevo mensaje electrónico la entera de que Laval ha decidido hacer lo mismo con sus genitales. Con suma dedicación, la narradora consagra su tiempo a establecer las fronteras de la colonia, cuyo terreno limita al de sus

[7] "Si hubiese tenido hijos, probablemente habría sido diferente" menciona la narradora, "un niño hubiera representado un ancla muy poderosa al mundo tangible y cotidiano. Habría estado pendiente de su persona y sus necesidades" (99). Más adelante, también señala: "Mi cuerpo es infértil. Laval no tendrá conmigo ninguna descendencia" (101). Asimismo, Oswaldo Estrada indica que los hongos "son una prueba fehaciente de que [Laval y la protagonista] han creado algo juntos" (279).

ingles con el uso de la crema, hecho que compara con los términos y las restricciones de su relación extramarital: no telefonear a casa del amante, ceñirse a los horarios, las circunstancias y los planes de Philippe. En este sentido, como dicen Guerrero y Bouzaglo, "El secreto es también prerrogativa del contagio y produce, por consiguiente, una amplia gama de discursos que desafían su aparente condición represiva" (18).

En este cuento de Nettel, lo abyecto es resignificado como una ocupación voluntaria, asumida. Para Domínguez Cáceres, la autora "invita a pensar los límites del cuerpo, de los sentidos y del lenguaje que relata esa experiencia" (331). La presencia del brote en el cuerpo del personaje, aunada a la forma en la que se le prohíbe ser parte de la vida del amante, genera en la mujer una identificación con la figura del parásito, "que se alimenta del recuerdo de su amante" (Estrada 279): "Los parásitos [...] somos seres insatisfechos por naturaleza. Nunca son suficientes ni el alimento, ni la atención que recibimos" (Nettel 100). Respecto a este proceso, Liliana Colanzi indica que "la protagonista se regodea en el malestar que le produce su micosis [...]. Persistentes e invasores, los hongos le recuerdan a la narradora la naturaleza parasitaria del amor" (s/p). El brote fungoso en los cuerpos es, a la vez, desdoblamiento de la culpa por la infidelidad e instalación de una nueva piel.

El relato finaliza con el ostracismo de la protagonista: "Vivo encerrada e inmóvil en mi departamento, en el que desde hace varios meses no levanto casi nuca las persianas. Disfruto la penumbra y la humedad de los muros" (Nettel 102). El hongo, el cuerpo y la casa funcionan como tres cajas que se contienen entre sí y que se alimentan una de la otra. La decisión que el personaje ejerce sobre su corporalidad deviene un exilio hacia dentro del cuerpo. El cultivo de la mujer, cuya huerta y hotelana habitan el mismo espacio, sustrae al cuerpo del entorno social, pero sin la vergüenza que aquejaba a su madre por la uña infectada.[8]

[8] El empoderamiento de los cuerpos abyectos, a través de taras u obsesiones que los signan socialmente, se ha vuelto un recurso constante en la obra de Nettel y por ello ha perdido efectividad en algunos de sus

De los análisis anteriores se deduce que en los textos de Nettel, Jonguitud y Eudave se ilustran cuerpos que, tras superar un momento de infección, apelan a nuevas posibilidades del devenir. Al "poner el cuerpo"[9] frente a la transformación de una identidad que creían propia e inmutable, las protagonistas demuestran que este es el resultado de un proceso que no cesa ni se colma. La lectura de los acontecimientos narrados como ejemplos de una enfermedad, infección, invasión o parasitismo, estaría directamente ligada con el discurso médico y patologizador (presente en las tres ficciones) y sus intentos por recuperar el estado de un cuerpo "humano" completo, limpio, estable o sano. En las narraciones analizadas, querer deshacerse del hongo significa asirse al cuerpo que se era, aspirar a la restitución de un estado anterior que se creía el adecuado y resistirse al cambio o a la mutabilidad. No obstante, sus personajes rehúyen a esta fijación de la identidad a través de la narración del cuerpo que reclama el derecho a la alteridad y la vindicación de la subjetividad como proceso.

Los personajes leídos como infectados experimentan tres fases principales: en principio, el extrañamiento ante el descubrimiento de su infección; más adelante, la patologización o lectura negativa de su condición; y por último, una resignificación, sea esta leída como liberadora o legitimadora del poder sobre sus cuerpos. En estas y otras ficciones de autoras contemporáneas aparece, como hace notar Gloria Prado Garduño, "la necesidad de construir una sujeto femenina más allá de una corporeidad determinada [...] que tenga una

textos. A pesar de que críticos como Estrada consideran que la escritora "autoriza la otredad, los deseos prohibidos, las adicciones, las manías, la discapacidad" (32), la reiteración de esta operación temática está en camino a agotarse y legitimarse, pues ha pasado a formar parte del catálogo canónico de la literatura mexicana contemporánea.

[9] La frase es de la filósofa española Marina Garcés, quien invita a dejarse afectar e interpelar por el otro, a implicarse con y por el cuerpo: "En la crisis de palabras en la que nos encontramos, ensordecida por el rumor incesante de la comunicación, *poner el cuerpo* se convierte en la condición imprescindible, primera, para empezar a pensar" (67).

dimensión política" ("El cuerpo, la violencia y el género…" 201). Para Sánchez de Vera, estas configuraciones narrativas "exigen una lectura micropolítica, en el sentido foucaultiano de proporcionarnos una conciencia que nos permita manejar pequeñas resistencias en nuestra vida cotidiana" (50).

Para diseñar los cuerpos narrados, las autoras utilizan recursos temáticos y semánticos como la iconografía de lo vegetal, la transfiguración inexplicable, la enfermedad misteriosa, la resignificación de lo abyecto o el reconocimiento de la vulnerabilidad. Incluso, para representar el devenir de las protagonistas y los afectos que les produce –como el asco, el horror, la sorpresa o la incredulidad– las autoras emplean modos de «lo inusual», cercanos a las lindes de la literatura fantástica.[10] Los hechos narrados en estas tres ficciones no se registran en la oscilación entre la realidad y la fantasía, o en el vaivén entre lo sobrenatural y lo natural, sino que recaen en lo irrepresentable del devenir cutáneo e identitario que las protagonistas enfrentan como parte innegable de su realidad. Estos cuerpos "anfibios y oximorónicos" ("El cuerpo, la violencia y el género…" 203), como la madre llena de musgo que configura Adela Fernández en su cuento "Los vegetantes", ponen en crisis las taxonomías, las categorías anatómicas y los relatos totalizadores sobre la identidad y el cuerpo, por lo que abren la posibilidad de pensar, representar y habitar otras corporalidades y subjetividades.

[10] Sobre todo en las narraciones de Eudave y Jonguitud, la aparición de los hongos está enunciada como un evento inexplicable, que transgrede la realidad conocida por los personajes. Aunque este no es un estudio de literatura fantástica, sería pertinente abordar estos relatos desde la categoría de *lo inusual* que propone Carmen Alemany Bay (quien estudia textos de escritoras mexicanas) para demostrar cómo "acuden a otras esferas de lo real para trascenderlo pero sin volcarse en lo fantástico" (132), y representan "situaciones que se instalan en un curioso vaivén entre lo racional y lo irracional pero dentro del amplio espectro de lo real" (Alemany 135). En el *corpus* de este estudio, los hongos no funcionan como un elemento fantástico, sino como "nuevas formas de acceder a lo real" (Alemany 136).

BIBLIOGRAFÍA



Ahmed, Sara, *La política cultural de las emociones*. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2015.

Alemany Bay, Carmen, "Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecila Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona", en *Romance Notes,* núm. 56, editado por Oswaldo Estrada, University of North Carolina, Chapel Hill, 2016, pp. 131-141.

Castro Ricalde, Maricruz, "Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho", en *Les Ateliers du SAL,* núm. 3, 2013, pp. 66-79.

_______, "'Ptosis' de Guadalupe Nettel y otras historias sobre la violencia", en *Revista Chilena de Literatura,* núm. 95, 2017, pp. 61-84.

Colanzi, Liliana, "Animales domésticos", en *Letras Libres,* edición digital, 2013. [En línea.] <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/animales-domesticos>. [Consulta: 13 de octubre, 2019.]

Coll-Planas, Gerard, *La carne y la metáfora. Una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer.* Egales, 2012.

Domínguez Cáceres, Roberto, "Oswaldo Estrada, *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*" (reseña), en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Vol. XXXVII, núm. 146, El Colegio de Michoacán, 2016, pp. 321-332.

Estrada, Oswaldo, *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea.* Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Eudave, Cecilia, "Isla cuerpo adentro", en *Invenciones enfermas. Seis narraciones bocabajo.* Ediciones del Plenilunio, 1997, pp. 20-23.

GUERRERO, Javier y Nathalie Bouzaglo, "Introducción. Fiebres del texto-ficciones del cuerpo", en *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina.* Compilado por Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009, pp. 9-54.

JONGUITUD, Paulette, *Moho*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2010.

KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline.* Siglo XXI Editores, 1989.

LÓPEZ, Laura, "Bitácora de una metamorfosis. *Moho,* de Paulette Jonguitud Acosta", en *Romance Notes,* núm. 54, editado por Oswaldo Estrada, University of North Carolina, Chapel Hill, 2016, pp. 93-103.

MAALOUF, Amin, *Identidades asesinas.* Alianza Editorial, 1999.

MÈLICH, Joan-Carles, *El otro de sí mismo. Por una ética desde el cuerpo.* Colección "Textos del cuerpo", dirigida por Meri Torras y Mireia Calafell. Editorial UOC, 2010.

NETTEL, Guadalupe, "Bonsái", en *Pétalos y otras historias incómodas.* Anagrama, 2008, pp. 33-59.

_______, "Hongos", en *El matrimonio de los peces rojos.* Páginas de Espuma, 2013, pp. 83-102.

NANCY, Jean-Luc, *Dar piel.* Editado y traducido por Cristina Burneo, Trashumante, 2016.

PRADO GARDUÑO, Gloria, "El cuerpo, la violencia y el género en la escritura de Aline Petterson y Carmen Boullosa", en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,* núm. 52, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, pp. 200-213.

_______, "El cuerpo como escritura y la escritura en el cuerpo", en *Revista Alter, Enfoques Críticos,* año V, núm. 9, 2014, pp. 13-23.

PRECIADO, Paul B., *Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual.* Opera Prima, 2002.

ROCHA ÁLVAREZ, Delmiro, *Dinastías en deconstrucción. Leer a Derrida al hilo de la soberanía.* Editorial Dykinson, 2011.

SÁEZ, Begonya. "Formas de la identidad contemporánea", en *Cuerpo e identidad I. Estudios de género y sexualidad I.* Editado por Meri Torras, Universitat Autónoma de Barcelona, 2007, pp. 41-54.

Sánchez de Vera, Ángela, "Los prados asfódelos. Iconografía vegetal en la obra de Marina Núñez", en *Discurso visual. Revista arbitrada de artes visuales,* núm. 41, 2017, pp. 48-58.

Sen, Amartya, *Identidad y violencia. La ilusión del destino.* Katz, 2007.

Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas* y *El SIDA y sus metáforas.* Traducido por Mario Muchnik, Taurus, 2003.

Torras, Meri, "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia", en *Cuerpo e identidad I. Estudios de género y sexualidad I.* Editado por Meri Torras, Universitat Autónoma de Barcelona, 2007, pp. 11-36.

Evangelistas, burócratas y escritores: Heriberto Yépez,[1] Juan Villoro y la construcción de una retórica intelectual

Isabel Díaz Alanís
University of Pennsylvania



De vuelta en México tras años de exilio y vida diplomática, consciente de la paulatina avanzada de la cultura estadounidense, Alfonso Reyes imagina:

> Al fin los norteamericanos se encargarán de todas nuestras cosas prácticas: de barrer y fregar y de hacer las estadísticas. Y entonces usted y yo, mi querido Daniel, ya sin el menor escrúpulo de conciencia, podremos treparnos a la punta de una palmera: allí mirando el mar y acariciados por la brisa, escribiremos la mejor poesía de nuestra lengua (16).

De no hacer el ejercicio prudente de tomarlo de quien viene, el lector podría llegar a creer que Reyes fue un escritor que vivió separado de la vida pública, escondido y distante en una condecorada torre de marfil. Conclusión, por supuesto, falsa, como pueden atestiguar su carrera diplomática, la Casa España, hoy Colegio de México, y el Fondo de Cultura

[1] En septiembre del 2014 el escritor anunció el fin del proyecto "Heriberto Yépez" en *Archivo Hache*, su columna de *Milenio*; ahora firma con una tachadura para marcar el fin de esa autoría. Aunque parto de un libro perteneciente a ese primer proyecto, me referiré al escritor con su no-firma. Primero, porque es una cortesía básica referirse a las personas de la manera en que ellos piden y segundo, porque estos proyectos, el de Yépez y ~~Yépez~~, deben ser leídos como parte de una misma evolución literaria.

Económica, algunas de las instituciones que se beneficiaron directamente del trabajo del regiomontano. El deseo de perderse en una playa tan paradisíaca como remota para dedicarse a asuntos de belleza corresponde más bien con la exclusión del "hacer" a la que se enfrentaban los intelectuales de la época[2] y de la aparente jerarquía de esta acción sobre la de escribir.[3]

Daniel Cosío Villegas anota el deseo de su maestro en "La generación de 1915", donde recuerda cómo la Revolución mexicana llegó a definir las posibilidades de participación de los intelectuales en la construcción del país. Reyes, habiéndose desempeñado en ambas, estaba seguro de que la "gente

[2] "No entendimos el oficio del magisterio, que todos abrazamos arrobados, como una empresa intrínsecamente intelectual, [...] sino como ocasión providencial de hacer mejores ciudadanos capaces de seguir haciendo un México cada día mejor. Siempre hacer; hacer siempre, pero nunca o rara vez escribir", *El intelectual mexicano y la política* (17).

[3] Llama la atención que Reyes use barrer y fregar como ejemplo de esas tareas pragmáticas con las que hay que cumplir antes de retirarse a hacer poesía. Que éstos suelan ser realizados por mujeres y que la mayoría de los intelectuales mexicanos reconocidos como tal son hombres parece escapársele. Lamentablemente, la labor intelectual de las mujeres en la historia mexicana también suele ser olvidada. En *El Fondo, La Casa y la introducción del pensamiento moderno en México* de Javier Garciadiego, por ejemplo, las mujeres que colaboraron en la construcción del catálogo no logran, a pesar de sus habilidades, salir de la sombra de sus maridos y padres. A María Luisa Díez Canedo, traductora de la biografía de Pierre Joseph Proudhon escrita por Armand Cuvillier, la describe así: "Era hija de Enrique Díez-Canedo, poeta y crítico literario, profesor fundador de La Casa España y también colaborador del Fondo de Cultura Económica. Su esposo, Francisco Giner de los Ríos, era un importante empleado del Fondo" (31). El ejercicio se repite varias veces. A la presentación de un intelecto claramente privilegiado le sigue la categorización "esposa de" hasta rayar en el absurdo: "[...] en algunos casos *hasta las esposas* de aquellos "obreros culturales" buscaron colaborar con la causa intelectual [...] habría que consignar a la esposa de José Gaos, doña Ángeles Hernández, responsable de la traducción de un trabajo de Henri Lefebvre sobre Nietzche. Sin embargo, la más prolífica de las traductoras –hizo más de treinta– fue la *poetisa* vinculada a la generación de 1927 Ernestina Michels de Champourcin, *esposa del poeta Juan José Domenchina*" (71; las itálicas son mías).

de talento y con vocación literaria" a la larga beneficiaría más al país desde la escritura que desde el puesto político: "[mejor] con la pluma que con la pala" (16).

Hoy, dependiendo de quién lo diga y a quién se dirija, ser llamado *intelectual* significa una pedrada o una alabanza. La ambivalencia del término se alimenta del continuo paso en falso en la conversión del adjetivo al sustantivo. La presteza con que se desliza de una categoría gramatical a la otra parece desdibujar los límites de una palabra rica en historia, para dar pie a una lectura en donde lo importante es canonizar o ironizar, mediante el nombramiento, la inteligencia de un individuo o un grupo. ~~Heriberto Yépez~~ y Juan Villoro, de quienes me ocuparé en este análisis, han recibido el mote, para bien y para mal, y lo han dispensado de la misma manera.

Si bien ambos autores son prolíficos en la cantidad y diversidad de sus textos, he decidido regresar a dos: *La increíble hazaña de ser mexicano* (2010) de ~~Yépez~~ y *¿Hay vida en la tierra?* (2012) de Villoro. La singularidad temporal en la que fueron escritos y publicados estos textos es significativa. En el espacio entre la aparición de un libro y el otro se dibuja una parábola que va, *grosso modo*, de la muerte de Carlos Monsiváis, durante el año de los grandes aniversarios patrios del centenario y el bicentenario a los meses antes del inminente regreso del PRI a la presidencia. La pérdida de una de las grandes voces críticas e imaginativas de la mexicanidad y el fin a la vista de una brevísima alternancia política es el contexto en el que hay que continuar leyendo estos proyectos. A la luz de una vuelta que es, dicho a bocajarro, un fracaso.

En las páginas siguientes me interesa reflexionar cómo construyen ~~Yépez~~ y Villoro la naturaleza de su intelectualidad a través de su entramado retórico, es decir, de qué manera su escritura proyecta la figura intelectual que desean comunicarle al lector. ¿Cómo erigen y en qué consiste la autoridad de la que se valen para hablar de lo que hablan? Asimismo, encargarse de la cuestión del intelectual suele traer a colación el problema de su autonomía: qué tan cerca se puede trabajar con el poder ocupando puestos públicos, aceptando becas de

escritura u homenajes, sin ser cooptado por él. Si bien este análisis no se ocupa directamente de esta pregunta sí explorará brevemente el edificio intelectual de ~~Yépez~~ y Villoro con respecto al discurso hegemónico de lo nacional. ¿Cuál es su relación con este proyecto? ¿Cómo o desde dónde dialogan con la idea de la mexicanidad o lo mexicano? Las respuestas a estas preguntas forman parte de una investigación mayor pero cuyas bases procuraré sentar en este texto.

¿Por qué escoger a personas tan disímiles para este análisis? Las diferencias entre ~~Yépez~~ y Villoro son generacionales, ideológicas, estéticas. En suma: variadas.[4] Tal vez porque sus diferencias (así como un franco antagonismo declarado al menos por parte de ~~Yépez~~) ponen su pensamiento y sus expresiones de vida intelectual en tensión es que hay que leerlos lado a lado. Cada quien tira de la punta de un hilo invisible que se tensa pero no se rompe. Sus diferencias no son, al final del día, irreconciliables.

El mapa mental del que me sirvo para presentar el lugar desde donde me parece que hablan estos intelectuales lo tomo de Mary Louise Pratt. En su análisis *Women, Literature and National Brotherhood*, Pratt compara brevemente la diferencia entre las posiciones que Gabriela Mistral y Pablo Neruda asumen frente a la naturaleza en tanto territorio nacional. En "Poema de Chile" Mistral desciende hacia el paisaje, hacia una relación íntima con la naturaleza, mientras que en "Alturas de Machu Picchu" Neruda asciende los montes para adquirir en su cima una mirada panorámica que le permita domesticar lo que ve. Pratt lee estas diferencias como

[4] Se les ha comparado más recientemente a partir de la respuesta de ~~Yépez~~ a la controvertida columna de Villoro, "Un cuento moral" publicada en *Reforma* el 20 de julio del 2018. Vale la pena mencionar que casi diez años antes Evodio Escalante los describió como "las inteligencias literarias más poderosas con las que cuenta actualmente el país", *Laberinto* de *Milenio,* México, 14 de marzo de 2009. Una versión más larga de esta cita está incluida en la solapa de *La increíble hazaña de ser mexicano* y en la pestaña "Crítica sobre H. Yépez/On his work" del *blog* del tijuanense, *Border Destroyer*, actualmente fuera de circulación.

un quiebre con (Mistral) y la consolidación de (Neruda) el discurso masculino de la historia nacional. Tanto ~~Yépez~~ como Villoro reproducen ciertos discursos de lo mexicano, aunque en principio se opongan a éstos, pero lo hacen desde diferentes coordenadas. Villoro en el valle, ~~Yépez~~ en la cima. La ironía de este posicionamiento no se me escapa. Es importante subrayar que estas coordenadas son retóricas. La autoridad de estos escritores está anclada al narrador que han construido en sus textos, es la proyección de una voz a partir de marcas textuales que pueden rastrearse y clasificarse. De estar hablando en términos reales, en lo que a *poder* se refiere, habría que intercambiar sus posiciones.

En *La increíble hazaña de ser mexicano* la mirada de ~~Yépez~~ es abarcadora. Los dieciséis capítulos de su libro van del "mexicano antiguo" a los gobiernos del PRI y a la profecía del "primer hombre continental americano". Durante el camino analiza a la familia nuclear tradicional mexicana, el Santo, la Guadalupana, el machismo y un largo etcétera. Con la claridad de rumbo que da la vista panorámica, ~~Yépez~~ señala de dónde viene el mexicano y hacia dónde tendría que ir si quiere salir del laberinto. Habla en volumen alto, como un predicador. Su mensaje, aunque matizado, es uno. Villoro, por su parte, reproduce la voz del amigo que habla en clase a espaldas del maestro. En términos de contenido, los artículos de *¿Hay vida en la tierra?* están conectados casi exclusivamente por las tapas del libro. Pasa de vez en cuando que el personaje de una crónica se aparece en otra, pero esto no afecta el hecho de que el orden de lectura bien podría determinarse al azar. El rasgo que unifica al libro es la voz de Villoro. Él nos cuenta sus anécdotas en confianza, de manera orgánica, como si fuéramos los invitados de una fiesta en su casa. La sensación de intimidad, o de *verdad*, no surge porque Villoro suspenda el discurso de su autoridad. Surge porque, al no haber sido compartido desde el púlpito o la cátedra, el mensaje parece sincero y la validación que normalmente llega por vía de la autoridad en esta instancia llega gracias a un sentido de admiración.

En entrevista con *Opción*, la revista cultural del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), ~~Heriberto Yépez~~ habla de la naturaleza de su participación como intelectual (o crítico, como prefiere apelarse):

> […] una parte de mi labor es reactivar los archivos borrados del arte y la literatura en México. Esto lo hago como investigador, analista, traductor, editor, difusor. La otra parte de mi responsabilidad es como ciudadano crítico, y eso lo hago mediante el periodismo cultural o posts en redes sociales. Hay que ser versátiles, polifacéticos, porque la crítica es nuestra responsabilidad y tiene un costo alto: ser borrado, censurado, odiado. Pero eso no me importa. Mi compromiso es con principios, no con personas o intereses. Obtengo placer de ponerme al servicio de causas más grandes; eso me motiva. Y elegí causas en las que realmente puedo contribuir. […] sé perfectamente cómo intervenir en las luchas intelectuales, cómo ganar batallas para mayor justicia en ese campo. Soy un guerrero y mis armas son la poesía y la crítica.

Más adelante remata:

> [S]oy muy consciente de que soy un intelectual atípico, independiente, incómodo y distinto al intelectual mexicano promedio. Creo que soy una especie de intelectual ciudadanizado y electrónico, y que, por lo tanto, no encajo con el modelo de intelectual oficial. Esta diferencia de perfil tiene como resultado operar debajo de los canales habituales y la difusión de mis propuestas creativas y críticas tiene otro ritmo al de los intelectuales que el gobierno promueve a través de todo tipo de mecanismos.

~~Yépez~~ se concibe como un intelectual que está fuera de la norma. Según se entiende de sus declaraciones, la validez de su voz radica en que no está comprometida por los intereses de las instituciones y los mercados culturales. En este sentido, si hubiera que escoger aquello que encabezara su obra, lo más representativo es *Border Destroyer*, su *blog* desde octubre del 2015. Es aquí donde puede encontrarse el mejor ejercicio de lo que él concibe es su persona intelectual. El contenido de los textos y la imagen que fabrica de sí mismo a través de su página de introducción y de la inclusión de menciones de otros escritores o académicos de su trabajo expanden la posición desde la que ~~Yépez~~ propone su escritura. Es un afuera que

cimienta su autoridad moral en el hecho de existir afuera; cruzar el umbral hacia lo institucional sería mancillar las posibilidades del mensaje.

No obstante, este afuera ha tenido más de una relación con el adentro. Además de haber sido galardonado con varios premios nacionales, los libros de ~~Yépez~~ han sido reseñados por los medios tradicionales y las cartas abiertas que él ha escrito a figuras del *establishment* cultural han tenido, en su mayoría, respuesta. A esto se suma su columna semanal, "Archivo Hache", que mantuvo en el suplemento Laberinto del periódico *Milenio* por varios años antes de marcharse, de manera forzada, en septiembre del 2015. Tres años antes había estado re-publicando sus textos en su *blog* anterior, un ejercicio que le granjeó más de doscientas mil visitas hacia el cierre de la columna.[5] La existencia de este afuera se ha construido en parte gracias al adentro. La tachadura de su nombre, de su autoría, surgió para trazar una línea que separara al antes del después, pero se ha convertido en una membrana que une y contamina a ambas partes. ~~Yépez~~ no será el mismo que Yépez pero no puede leerse a uno sin el otro; su divorcio no anula la historia común. En el camino que va de la primera firma a la segunda hay una reflexión sobre la figura del autor, su autoridad y los códigos mediante los cuales se justifica.

Ya antes de la tachadura existía una proclividad a socavar la figura del autor-escritor. En la solapa de *La increíble hazaña de ser mexicano*, antes de la mención a sus libros anteriores, ~~Yépez~~ es descrito en tercera persona a partir de una larga lista de profesiones dispares que culmina en la que hizo posible la existencia de la solapa en cuestión: "empacador, almacenista, mesero, jalador de turistas, ensamblador de maquila, mensajero, agente de viajes, asistente de investigación, corrector, filósofo, psicoterapeuta y escritor". La lista tiene la intención de cumplir con dos cometidos: crear una empatía con una base lectora no académica y levantar el velo romántico que envuelve típicamente al oficio de escribir. La enumeración nos adelanta

[5] 230 mil 927 visitas según su texto de despedida.

el tipo de voz que narrará el texto. Estratégicamente horizontal, pragmática, mordaz y poética. Calificado pero con los pies en la tierra, el narrador combina conceptos de psicoterapia con dichos, refranes y expresiones típicas del habla coloquial para reflexionar sobre la mexicanidad. La vocación de este libro descansa en el deseo de cambiar una cultura a través de una toma de conciencia personal y colectiva, por eso la autoayuda, el más vilipendiado de los géneros en los círculos académicos y artísticos, es como se comunica.

Juan Villoro, en *El intelectual mexicano: una especie en extinción* (2015), el libro de Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez que recopila una serie de entrevistas hechas a diferentes personalidades del mundo cultural mexicano consideradas intelectuales, aparece, a sus casi sesenta años, como el más joven de la lista, el último ejemplar de una especie en declive. Concheiro y Rodríguez definen al intelectual público[6] como "aquellos que podían escribir sobre cualquier cosa y opinar tanto del devenir de la historia nacional como de futbol [...] que, sobre todo, intervenían en la esfera pública" (11). Y continúan: "Interlocutores y críticos privilegiados del poder y los poderes, los intelectuales fundaban su autoridad en una obra sólida [...] Eran faros morales de sus sociedades. Tenían una autoridad estrictamente vertical: pensaban y moldeaban el mundo desde un pedestal" (11).

Villoro cumple con todas las características que Concheiro y Rodríguez requieren de un intelectual *clásico.* Tiene una obra sólida de estilo identificable, ha ganado diversos premios literarios y ha sido jurado de ellos, promocionó la obra de un número de escritores jóvenes a nivel internacional a petición del Conaculta, participó en la escritura de la actual Constitución de la Ciudad de México, apoyó a la vocera del Concejo Indígena, *Marichuy,* en su candidatura independiente*,* y es

[6] No lo aclaran pero Concheiro y Rodríguez parecen partir del neologismo americano propuesto por Russell Jacoby en *The Last Intellectuals* de 1987, que también lamenta la desaparición del intelectual. En México la categoría de intelectual suele encapsular en sí misma su carácter público.

miembro del Colegio Nacional. Gracias a su larga lista de calificaciones, su opinión es recurrentemente requerida en diferentes debates nacionales, con la ventaja de tener un espacio propio de expresión en la forma de su columna semanal en el periódico *Reforma*. Villoro está asociado con la figura del sabio. Un erudito a quien se le puede hacer preguntas difíciles que requieren de un conocimiento vasto y un temple crítico para ser respondidas. Sus respuestas superan al dato específico y hablan en cambio del "sentido de las cosas". En el documental *Villoro en Villoro* (2009) de Juan Carlos Colín, que acompaña al libro *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, las palabras del escritor están apuntaladas a partir de conversaciones de a dos entre él y su hija, Francisco Hinojosa, Julieta García González, Ricardo Cayuela Gally, Julio Patán y Alberto Barrera, respectivamente. La cámara asume el punto de vista de la contraparte de Villoro y por consiguiente de la audiencia. Cuando él le responde a la cámara nos responde a nosotros, que no le hemos hecho pregunta alguna pero ocupamos el espacio del alumnado, que va desde una niña de nueve años hasta escritores y editores del medio literario. Villoro asume una figura de autoridad parecida a la de Octavio Paz.[7] Encarna sin problema el puesto del sabio mientras habla de la importancia de mantener la distancia con los poderes oficiales. En su entrevista de *El intelectual mexicano* dice:

> Creo que la función del intelectual debe de ser la de escribir con independencia, al margen de opiniones externas, ya se trate de una Iglesia, un Gobierno, un sindicato, un partido o los patrocinadores de los medios de comunicación donde trabajes. Es importante mantener una independencia hasta donde eso es posible, pues toda libertad es relativa (384).

[7] "No predico la abstención: los intelectuales pueden ser útiles dentro del Gobierno… a condición de que sepan guardar las distancias con el Príncipe. Gobernar no es la misión específica del intelectual [...] El intelectual ante todo y sobre todo, debe cumplir con su tarea: escribir, investigar, pensar, pintar, construir, enseñar [...] Entonces el intelectual descubre que su verdadera misión política es la crítica del poder y de los poderosos", *El ogro filantrópico*.

Quizás para distanciarse de esta representación vertical, tan propia del intelectual clásico según Concheiro y Rodríguez, el estilo que Villoro ha desarrollado, especialmente en sus crónicas, se caracteriza por ser accesible y jocoso sin dejar de lado la erudición, aunque a veces se convierta en la erudición de las cosas pequeñas.[8] Este estilo bebe en parte de la tradición de la crónica liberal tal y como la describe Carlos Monsiváis en la introducción de *A ustedes les consta*. Para distinguirse de la crónica conservadora, la liberal, de la que Villoro es heredero, igual que Salvador Novo y el mismo Monsiváis, procuraba servirse de un lenguaje llano, en oposición al registro culto entonces acaparado por la Iglesia (31). Este tipo de lenguaje no está peleado con la erudición de un autor, en cambio es a partir de ésta que en el recuento del diario vivir puede develarnos pequeñas verdades insólitas. Villoro describe las claves que rigen su escritura periodística como lo *Importante* y lo *Caprichoso* (10): las noticias que están en la boca de una nación, presuntamente con eventos que pudieran cambiar su rumbo, y las curiosidades diarias, los hábitos, las rutinas que se repiten gracias a razones sólo legibles en la demarcación de una cultura. En *¿Hay vida en la tierra?* la pulsión de escritura está más cerca de lo segundo. A un texto dedicado a la historia del mosquito y la modificación de su injerencia en la vida diaria gracias a la invención del insecticida le sigue una reflexión sobre la circulación del turrón en las fiestas decembrinas y a este la narración de un episodio laboral contado más o menos en el formato de la serie *24*.[9] La variedad de temas y de referencias entre cultas y coloquiales conservan la verticalidad de Villoro en tanto una autoridad de fiar, al mismo tiempo que lo convierten en alguien accesible, casi entrañable, como un familiar mayor al que acudimos para obtener consejo. Su perfil intelectual lo hace con esta receta.

[8] Sus crónicas sobre fútbol en *Dios es redondo*, por ejemplo.

[9] La serie de televisión gira alrededor de Jack Bauer, un agente de contraterrorismo estadounidense, en un día de su trabajo. Cada episodio corresponde con una hora de su día y transcurre en tiempo real.

La génesis del intelectual en tanto categoría, como recuerda Villoro en la entrevista a la que me he referido, suele situarse a finales del siglo diecinueve, a los pies del conflicto Dreyfus, a cuyas autoridades responde Emile Zolá cuando publica en el periódico *La Aurora* el célebre "Yo acuso". Es en el llamado público de Zolá a resguardar la justicia, su voz personal amplificada hasta adquirir el volumen de conciencia nacional, que el significado de *intelectual* pasa de referirse de "poseer ciertas aptitudes mentales" a, por ventura de ellas, asumir el cargo de oráculo responsable. Los intelectuales son hombres de letras cuyo propósito es guiar al *pueblo* y advocar ya no por valores cristianos sino "universales". Por ejemplo, Villoro al publicar su poema exaltando la solidaridad mexicana después del terremoto del 2017 o las entradas de ~~Yépez~~ detallando lo que considera inconsistencias o pruebas de colusión entre los partidos políticos durante las últimas campañas presidenciales. Para cumplir su vocación de lazarillo, el intelectual necesita audiencia, de ahí que el espacio de opinión pública sea su lugar de trabajo: el periódico como en el caso de Zolá, pero también la televisión, los *blogs* o las redes sociales. Los géneros literarios de ~~Yépez~~ y Villoro en *La increíble hazaña…* y *Hay vida…* sirven muy bien para esto, aunque la comunicación suceda vía el canal tradicional del libro impreso. La auto ayuda y la crónica breve están dirigidas a públicos amplios y su escritura está fuera tanto del lenguaje oficialista y burocrático como del propiamente poético, si bien ~~Yépez~~ roce el segundo a través de neologismos posmodernistas.

La definición del intelectual ha tomado diferentes matices desde entonces y es importante anotar su evolución. Dos de las teorías más socorridas son las que articularon Julien Benda y Antonio Gramsci. El intelectual ideal al que aspira Julien Benda en *La traición de los intelectuales* está basado en la intervención de Zolá. Benda contrapone a este guía de valores universales, cuyo entendimiento del bien y el mal supera a la opinión popular de turno, a los devotos de la "religión de lo temporal". Los otros nombres de esta dicotomía son moral y política: la primera, a ojos de Benda, infalible en tanto

verdad esencial y la segunda, imperfecta, dado que está sujeta a las "pasiones" de una sociedad, lo que Benda llama el "realismo de las multitudes". El intelectual de Benda pertenece a una élite pero no necesariamente en términos socioeconómicos: es la élite de los que tienen acceso a la "verdad".

Gramsci en cambio propone al intelectual orgánico al que ve "directamente conectado a clases o empresas que han usado a los intelectuales para organizar intereses, acumular más poder, tener más control" (4). En la concepción de Gramsci, el abanico de personas que pueden desempeñar la función intelectual en una sociedad es mucho más amplio y diverso. No sólo eso, sus valores son cambiantes como lo son ellos mismos. La respuesta respecto a la posibilidad de quién puede ser considerado intelectual, señala Edward Said, es la diferencia fundamental entre Benda y Gramsci. Es decir, los pocos o los muchos. Sin descartar absolutamente las contribuciones de Benda, Said prefiere partir desde Gramsci para formular su propia teoría del intelectual. El punto central de ésta es la delimitación del intelectual orgánico y la manera en que interviene en la sociedad: "el intelectual es un individuo con un rol público específico en la sociedad que no puede ser reducido simplemente a un profesional anónimo, un miembro competente de cierta clase que sólo se ocupa de sus asuntos". Y agrega:

> [E]l intelectual está ungido con la capacidad de representar, encarnar, articular un mensaje, una postura, una actitud, filosofía u opinión *a*, y *para*, un público. Este rol tiene cierto filo y no puede desempeñarse sin el sentido de ser alguien cuya obligación sea la de hacer preguntas incómodas de manera pública, de confrontar a la ortodoxia y al dogma (en lugar de producirlos), de ser alguien que no sea cooptado fácilmente por gobiernos o corporaciones y cuya razón de ser sea representar a toda esa gente y problemas que son rutinariamente olvidados o barridos debajo de la alfombra (11).

El intelectual mexicano ha bebido de estas teorías. Uno de sus estudiosos claves, Roderic Ai Camp, empatiza particularmente con la propuesta de Gramsci si bien, igual que Said en las *Reith Lectures* publicadas algunos años después, intenta continuamente encontrar la manera de filtrar las funciones

específicas del intelectual para contrarrestar las tendencias abarcadoras de la línea gramsciana que suelen desdibujar su propia categoría. En *Intellectuals and the State in 20th Century Mexico*, Camp le pregunta a una serie de intelectuales mexicanos (a quienes ha llegado después de componer una primera definición del término basada en la tradición "occidental y anglosajona") cuál es su concepción de la categoría. Las respuestas que recibe son variadas pero coinciden en que tal persona debe expresarse desde un sentido crítico de las ideas, poseer un conocimiento amplio, tener la habilidad y el compromiso de comunicarse con un público mayor y asumir una presencia pública y política (44). Comprensiblemente, ni ~~Yépez~~ ni Villoro aparecen en la consulta de Camp. El primero tendría once, y el otro, veintinueve años a la publicación del libro. Sin embargo, la categoría ha permanecido lo suficientemente estable como para que ambos puedan ser identificados como intelectuales varias décadas después bajo esa misma definición. La estabilidad de la categoría nos permite reconocer a los intelectuales emergentes, no obstante, muy seguido la definición acordada se olvida de atender las particularidades de un sistema construido sobre, y reproductor de, desigualdad.

La posición en la estructura social del intelectual latinoamericano y en específico del mexicano es fruto de una herencia colonial que condiciona sus alianzas. La conexión que va de los evangelistas a los burócratas y a los escritores, lo explican con conocida maestría Ángel Rama en *La ciudad letrada* y Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Rama hace hincapié en la intención de parte de los conquistadores de calcar su mundo originario al continente que no conocían por medio de una falsa tabula rasa, fisurando prontamente los cimientos desde donde pretendían erigir la continuación del modelo europeo de vida. La supuesta calca se hizo principalmente mediante el lenguaje, de ahí la importancia de los letrados para comunicar e imponer la realidad por la que se apostaba. Por su parte, Julio Ramos subraya la orfandad en la que caen ciertos letrados, varios años después, al consolidarse la maquinaria burocrática de los Estados

independientes hacia principios del siglo xx. La separación entre burócratas y escritores obliga a los segundos a profesionalizarse:

> Más que una cuestión de empleos o de profesionalización y mercantilización de la escritura, la emergencia de la literatura "pura", en contraste con la función estatal de las letras, es resultado de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los sistemas de autorización presupuestos por la producción literaria anterior a fin de siglo. Lo que ha cambiado fundamentalmente no es sólo el lugar de los escritores ante el Estado, que ya comenzaba a desarrollar administradores "orgánicos"; se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria diferenciada de la autoridad política (65).

Es decir, con el asentamiento de la autonomía de los nuevos gobiernos se delimitan los códigos oportunos para expresar la identidad de lo oficial. La separación de los registros burocrático y literario acarrea una división laboral que cumple con la noción de ordenar la jerarquía de los discursos sin cortarlos de tajo, siempre potencialmente unidos por el mundo de las ideas. Leída así, la fantasía de Reyes, que salta de los quehaceres de una casa a la estadística y de ahí a la poesía escrita desde la paz absoluta, además de añoranza es un lamento. Es otro destierro, ahora de la literatura, del mundo de lo útil, donde la voz del intelectual tendría que resonar. Si no sabe hablar el lenguaje de la estadística y no dispone sus brazos a la labor manual, a Reyes no le quedará más refugio que la punta de una palmera. La habilidad del intelectual para comunicarse con un público amplio reduce la distancia entre pluma y pala e incluso, por momentos, las confunde. La posibilidad de comunicación –y contaminación– entre discursos amplifica lo que Gil Eyal y Larisa Buchholz llaman el "problema de la lealtad" (*allegiance*) en el intelectual occidental. Se refieren al intelectual dreyfussiano, cuya percepción suele estar atrapada entre "meta-narrativas de auto-descubrimiento y triunfo ante la adversidad y meta-narrativas satíricas de complicidad, traición y declive" (122). ¿Le creemos al intelectual o desconfiamos de él? ¿Para

quién son realmente sus palabras? Cada que el intelectual abre la boca el público tiene que tomar una decisión.

En el caso del intelectual heredero de estructuras colonizantes, la pregunta de la lealtad –a quién le es leal, de quién es aliado– se complica aún más porque su dominio del mundo de los signos, el código que le permite construir la autoridad desde la que habla, existe y se sostiene en la disparidad social que acapara los altoparlantes y decide con quién compartirlos. Asimismo, en el caso mexicano, a las sabidas inequidades se le suman el fenómeno de la Revolución mexicana y la compenetración de la identidad priísta con la identidad nacional a través de las instituciones y debates culturales. Basta recordar, como anota Víctor Díaz Arciniega en "1925: La Revolución cierra filas", que la famosa polémica literaria que desemboca en la novela de la revolución como "el género nacional", también tiene repercusiones en el estudio del Derecho y de cómo se ejerce la ley en el país. El espíritu revolucionario, los valores que se había decidido asociarle, tenían que permearlo todo. "La Revolución, generosa y dignificadora, está siempre en marcha", fue la frase célebre de Plutarco Elías Calles en su último informe de gobierno.

La presencia del PRI en el entramado nacional es tan identificable como es indiscernible. Dice Ignacio Sánchez Prado: "[…] el régimen posrevolucionario, en la forma institucional que tomará la emergencia del PRI, se caracteriza por un 'camaleonismo' ideológico, donde los contenidos del discurso político se modifican en función de las distintas coyunturas ideológicas e históricas vividas por el país" (18). El discurso del intelectual, lo que dice y especialmente cómo lo hace, tiene la posibilidad de señalar los puntos de ruptura de este camaleonismo, de poner el dedo ahí donde el color brillante funciona de escondite.

Como mencioné, en *La increíble hazaña de ser mexicano* ~~Yépez~~ enmarca su crítica a la idea de mexicanidad a través de una aproximación al género autoayuda. La elección de este formato tiene que ver con su deseo de que el libro sea de largo alcance, leído por gente de distintos contextos, al contrario

de un libro para especialistas o académicos, y para que su contenido mueva a la acción. Su objetivo es describir –incluso diagnosticar– "cierta forma deteriorada de mexicanidad" (12) y ofrecer otra versión de lo que puede ser el mexicano sin tan sólo hiciera a un lado ciertos vicios de carácter. El texto se presenta como un examen incómodo, cada capítulo una prueba a superar; la mirada al espejo sin tapujos y sin embargo amorosa que antecede al dolor del crecimiento. El discurso está atravesado por una esperanza medida, un *sí se puede* a reserva de un *ayúdame a ayudarte* y comienza por esto con un capítulo titulado "Advertencia". El título se refiere a la condición del país. "El pueblo mexicano es una bomba de tiempo" (9), es la frase inaugural, como para dejar en claro que este libro que el lector tiene en las manos es el manual de desactivación. O más bien de lo opuesto. Dice ~~Yépez~~:

> De no detonar, la bomba de tiempo se autodestruirá. Auto-destruirse no significa explotar sino quedar desactivada. El nuevo ser, producto de la integración de los componentes internos del mexicano, no podría ser. En las siguientes páginas iré explicándote, según dicte el ritmo de este propio libro, cómo detonar la bomba y hacer que los elementos se integren (10).

Desde la primera alarma y luego en su propuesta contra-intuitiva, la voz de ~~Yépez~~ se reviste con la cualidad de guía único y de conciencia encarnada, por poco una alegoría del ser nacional: el axolote que logró convertirse en salamandra.

Aun así, ~~Yépez~~ desconfía de tildarse directamente de intelectual. Sólo usa el mote para referirse a los pensadores del *establishment*, los que han sido validados por las principales instituciones culturales o forman parte de cierta versión oficial de la cultura. Cada que los trae a colación en el texto es para ponerse en directa oposición de lo que considera un grupo que, a falta de rasgos de identificación, consiste de siluetas difusas con afanes acusatorios aunque sólo escuchemos lo que se supone que dicen a través de la propia voz de ~~Yépez~~. El autor de *La increíble hazaña…* prefiere distinguirse de esas voces que identifica con la ironía, el mal que en su opinión le

impide al mexicano examinarse en sus contradicciones. En ese sentido, explica, el pecado del intelectual es doble, no sólo ocupa una posición de poder sino la que sería su única tarea, guiar al "pueblo", está mal hecha o totalmente abandonada:

> La ironía dice: 'Mira, qué bonitas ideas tienes, uy qué chingonas...' Eso diría, por ejemplo, mi amigo intelectual. Que es todo un ironista, un ironista consumado, un ironista ¡uf!, tamaño familiar, un ironista sin igual [...] La ironía se siente superior. Pero si la escuchamos bien, la ironía tiembla. La ironía está escondiendo su obediencia. La ironía es una crítica a medias, una crítica que no se atreve a ser abierta (110).

La preferencia por la comunicación franca y confrontacional es una estampa de su estilo, lo sabe quién haya leído cualquiera de sus polémicas; no obstante, abreva de la tradición intelectual oficial que describe Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*:

> En 1901, en un estudio verdaderamente divertido –y pionero– sobre la 'psiquiatría social' del mexicano, se establecen con contundencia y solemnidad académica los rasgos del carácter mexicano. Muchos de los rasgos que menciona este estudio, cuyo autor es Julio Guerrero, serán retomados varias décadas después por diversos escritores –desde Samuel Ramos y Emilio Uranga hasta Jorge Carrión, Octavio Paz y Santiago Ramírez– para desarrollar la llamada 'filosofía de lo mexicano' (48).

Esta filosofía, explica Bartra, se nutre principalmente de la idea de melancolía que Guerrero enuncia en su estudio. ~~Yépez~~, además de situarse en la línea de pensamiento de la "filosofía de lo mexicano", recupera las exploraciones de Octavio Paz, José Vasconcelos y las del mismo Bartra, y parece invocar la supuesta identidad melancólica del mexicano con el afán de resolverla mediante una reconfiguración psíquica. Posiblemente de manera paralela al trabajo de José Guerrero, el texto de ~~Yépez~~ hace uso de categorías del psicoanálisis para nombrar quién es el mexicano hoy en día y en qué podría convertirse siguiendo las herramientas que él pone a la disposición del público. Integrándolo a la autoayuda y manteniendo

su lenguaje relativamente coloquial, Yépez coloca su visión del mexicano en el contexto de una *realidad psicohistórica,*[10] la cual define como "una experiencia que tras su reiteración constante deja un patrón en la psique, convirtiéndose en parte de su desenvolvimiento, ya sea en lo personal o lo colectivo" (17). La salida de la realidad psicohistórica mexicana, entonces, es la del trauma. El uso de este tipo de códigos añade otra capa a la configuración de intelectualidad de la que Yépez pretende disociarse. Además de aconsejar al pueblo al que pertenece, identificándose con sus modos de expresión y con un pasado colectivo, es su terapeuta: un tercero relativamente imparcial con las llaves del reino. La autoridad retórica de Yépez se balancea entre la empatía y la experiencia vital. La primera lo acerca a su audiencia y la segunda le da las credenciales para distinguirse de ella y guiarla. Esta construcción de autoridad tiene la apariencia de ser fruto de una hermandad y, por ende, de estar protegida de ciertos tipos de elitismos recurrentes en la intelectualidad ligada a las instituciones.

La empatía a la que recurre Villoro, recordemos, es distinta. A la hora de explicar la razón de ser de su libro dice: "No he querido construir cuentos sino buscarlos en la vida que pasa como un rumor de fondo, un sobrante de la experiencia que no siempre se advierte" (9). Las figuras en las que se inspira para emprender la naturaleza de este ejercicio, lo dice, son Jorge Ibargüengoitia y Carlos Monsiváis. Y aunque no lo dijera es evidente. Su lenguaje se mueve entre el ritmo de la crónica, la experiencia del estar ahí, de descubrir lo que pasa en un lugar al explorarlo; y el costumbrismo, esas rarezas, dice él, "que al generalizarse definen una época" (10). La invocación de estos géneros en la época de transición que ha significado el siglo veintiuno en México invita a la relectura de sus afanes en el diecinueve, cuando otra patria se estaba consolidando:

[10] Lloyd de Mause ha sido el gran proponente del estudio formal de la psicohistoria. Si bien no lo cita, es posible que Yépez se haya inspirado en su libro *The Emotional Life of Nations* a la hora de escribir *La increíble hazaña...*

> Si el poeta es el vidente de la Nación, el cronista es su memoria y la crónica opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones "cosmopolitas", y erige el género un tanto ambiguo que va de la protección "de lo que hay" al nacionalismo a ultranza (la protección de lo que debe haber) (*A ustedes les consta* 27).

No puede decirse que Villoro defienda un nacionalismo a ultranza, pero el péndulo que va *de lo que hay* a *lo que debe de haber* está presente en sus textos, si bien ligeramente socavado por la dificultad para transitar de un polo a otro. Los baches retóricos del viaje, sin embargo, son los que dan la sensación de que el autor y nosotros nos desplazamos por el mismo camino. Él también se pregunta si hay vida en la tierra.

Villoro aprovecha los espacios que surgen de las cotidianidades insólitas para crear una sensación de familiaridad, eso que "de pronto […] es misteriosamente real". Y se cuida de hacerlo sin abandonar el nivel de piso en la narración. A diferencia de ~~Yépez~~, Villoro no asume la figura de guía o por lo menos logra aplazar su identificación con ella en el plano retórico: se queda en el valle. En la mayoría de sus arti-cuentos, como apoda a estos escritos, Villoro ocupa un lugar parecido al de Pepito, el de los chistes. Recordemos que el rasgo principal de este personaje es su inhabilidad de entender y acatar las normas sociales al mismo tiempo que demuestra su ingenio. Pepito será siempre el protagonista del chiste porque es un símbolo de la llamada picardía mexicana que pone de cabeza lo que estaba derecho. Villoro conjura su empatía entre lo chueco y lo recto.

Hay un momento, sin embargo, en que el hechizo se rompe. En "Instrucciones para ser solemne", Villoro cuenta la anécdota del momento en que es invitado a "La merienda del tlacoyo", una reunión de gente pomposamente erudita a la que va de pantalón de mezclilla y en la que en algún momento se disculpa por "no hablar latín de corrido". Villoro, como ~~Yépez~~, usa la descripción de estos intelectuales para distanciarse del mote:

> 'La merienda del tlacoyo' me reveló otro grado del oficialismo intelectual, el de la ínfula. Posar de profundos era su única posibilidad

> de serlo. Si Estados Unidos perfeccionó la cultura de la celebridad (la gente famosa por ser famosa), ahora conocía la cultura de la ostentación. La petulancia de esas personas felices de citarse a sí mismas dependía del vacío interior. Debían ser huecos para que todo lo demás resultara adorno, alarde, apariencia: gente importante por ser importante (302).

Después de escapar de la reunión en la que se sentía náufrago, Villoro descubre que le han puesto una multa a su coche, y él la juzga justa. La multa en su parabrisas, insinúa, es el castigo impuesto por el universo por haberse colado a dónde no pertenecía. Además, para alivio suyo, la razón por la que lo habían invitado a esa reunión, obtener la casa de un tío suyo que había muerto intestado para convertirla en fundación, se enteró después, no sería posible porque ya alguien la había convertido en zapatería.

Tanto Villoro como ~~Yépez~~ procuran probar la veracidad de su empatía aminorando la percepción de su participación en los círculos culturales mexicanos a título de intelectuales. De cualquier modo, la configuración de su empatía es defectuosa de entrada. En su deslizamiento retórico de persona a pueblo –que va de la primera a la tercera persona del masculino sin dificultad y limita el espacio de acción a la ciudad– indirectamente borran las experiencias que les son ajenas y subrayan la configuración de una identidad masculina y heterosexual en sus relatos cotidianos y épicos de la mexicanidad. Esto sucede porque la empatía tiene límites, los de la representación.

BIBLIOGRAFÍA



BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*. Grijalbo, 1986.

BENDA, Julien, *La traición de los intelectuales*. Trad. Rodolfo Barraquero. Galaxia Gutenberg, 2000.

CAMP, Roderic Ai, *Intellectuals and the State in Twenthieth-Century Mexico*. U. of Texas P. 1985.

CONCHEIRO, Luciano y Ana Sofía Rodríguez, *El intelectual mexicano: una especie en extinción*. Taurus, 2015.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, "La generación de 1915", en *El intelectual mexicano y la política*. Joaquín Mortiz, Planeta, 2002.

DEMAUSE, Lloyd, *The Emotional Life of Nations*. Karnac, 2002.

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, "1925. La revolución cierra filas", en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm 150, 1990, pp. 19-34.

ESCALANTE, Evodio, "Recuentos de la crítica en México", en *Milenio*, 14 de marzo de 2009. *Border Destroyer*. [En línea.] [Consulta: 11 septiembre, 2018.]

EYAL, Gil, y Larissa Buchholz. "From the Sociology of Intellectuals to the Sociology of Interventions", en *Annual Review of Sociology*, vol. 36, 2010, pp. 117-137. JSTOR.

GARCIADIEGO, Javier, *El Fondo, la Casa y la introducción del pensamiento moderno en México*. FCE, 2016.

GRAMSCI, Antonio, "The intellectuals", en *Prison Notebooks*. Vol II. Columbia U P. 1996.

JACOBY, Russell, *The Last Intellectuals*. Basic Books, 1987.

MONSIVÁIS, Carlos, "Introducción", en *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*. Segunda edición. ERA, 2006.

PAZ, Octavio, *El ogro filantrópico. Historia y política 1971-1978*. Joaquín Mortiz, 1979.

PRATT, Mary Louise, "Women, Literature, and National Brotherhood", en *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Ed. Emilie Bergmann. U. of California P, 1990. pp. 48-72.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo* XIX. FCE, 1989.

RUISÁNCHEZ, José Ramón y Oswaldo Zavala, eds., *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Candaya, 2011.

SAID, Edward, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. Random House, 1996.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, "Claiming Liberalism: Enrique Krauze, *Vuelta*, *Letras Libres*, and the Reconfigurations of the Mexican Intellectual Class", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 26, 2010, pp. 47-78. JSTOR.

SURNOW, Joel y Robert Cochran, creadores. *24*. Fox, 6 de noviembre de 2001.

VILLORO, Juan, "Un cuento moral", en *Reforma*. 20 de julio de 2018.

_______, *Dios es redondo*. Planeta, 2006.

_______, *¿Hay vida en la tierra?* Almadía, 2012.

_______, "El puño en alto". *Reforma*. 22 de septiembre 2017.

Villoro en Villoro. Dir. Juan Carlos Colín. Palmera Films, 2009.

YÉPEZ, Heriberto, "El costo de ser críticos: entrevista con Heriberto Yépez", por Héctor Eduardo Chávez, en *Opción*, mayo 2016. [En línea.] [Consulta: 21 de julio, 2018.]

_______, "Elección 2018: Colusión AMLOPRIAN", en *Border Destroyer*. 9 de mayo de 2018. [En línea.] [Consulta: 22 de julio, 2018.]

_______, "Fin de 'Archivo Hache'", en *Milenio*, 12 de septiembre de 2015. [En línea.] [Consulta: 9 de julio, 2018.]

_______, *La increíble hazaña de ser mexicano*. México, Planeta, 2010.

_______, "Perder tu cara, perder tu nombre", en *Archivo Hache*. *Milenio*, 25 de octubre de 2014. [En línea.] [Consulta; 9 de julio, 2018.]

_______, "Respuesta a Juan Villoro: 'Charly Girón'", en *Border Destroyer*. 22 de julio de 2018. [En línea.] [Consulta: 25 de julio, 2018.]

Intervenciones

Las literaturas en lenguas indígenas y el campo literario en el México de la década de 1990

Mónica Quijano Velasco
Facultad de Filosofía y Letras, unam



La forma en cómo se ha organizado tradicionalmente el campo literario en México así como las maneras en las que se ha construido la historia de la literatura "nacional" ha ignorado, por lo general, a las literaturas en otras lenguas –principalmente aquellas denominadas "lenguas indígenas". Baste para ello revisar las historias literarias que se han escrito hasta la fecha.[1] En ellas, las literaturas en lenguas originarias están

[1] Estas son: José María Vigil, *Literatura mexicana: reseña histórica* (1894); Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días* (1928); Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana* (1928); los cuatro volúmenes de la *Historia de la literatura mexicana* elaborados por Heriberto García Rivas; Sergio Howland Bustamante; la serie de manuales publicados por la editorial Alhambra (hoy prácticamente inaccesibles salvo en las bibliotecas especializadas): Miguel León-Portilla, *Historia de la literatura mexicana: periodo prehispánico* (1989), Margarita Peña, *Historia de la literatura Mexicana: Periodo colonial* (1989), Eva Lydia Oseguera de Chávez, *Historia de la literatura mexicana siglo xix* (1990). En la década de 1990 José Luis Martínez publicó *Literatura mexicana, siglo xx, 1910-1949* (1990) y junto con Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo xx* (1995). Asimismo, la editorial Siglo xxi en coedición con la unam, publicó tres volúmenes colectivos sobre literatura novohispana bajo la iniciativa de Beatriz Garza Cuarón (Garza Cuarón y Baudot, 1996; Chang Rodríguez, 1996; Vogeley y Ramos Medina, 2011) en los que participaron diferentes especialistas. Finalmente, en fechas más recientes, Manuel Fernández Perera coordinó *La Literatura mexicana del siglo xx* (2012), coedición del fce, Conaculta y la Universidad Veracruzana; Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega coor-

prácticamente ausentes, sobre todo en lo que se refiere al siglo XIX y la primera mitad del XX. Cuando estas son consideradas, se integran a partir de una cronología teleológica, instaurada en la segunda mitad del siglo XIX, donde son relegadas al pasado remoto de la nación: la época precolombina. Son pocas las historias que escapan a esta concepción y son de factura relativamente reciente.[2]

Como he señalado en otro texto[3] parte del problema consiste en la manera como se constituyó el sistema literario en México a partir de la idea de "unidad", que en los inicios de la formación nacional permitió integrar a grupos heterogéneos en un orden nacional común. Según Antonio Cornejo Polar (1983),[4] la propia idea de literatura nacional surge con la necesidad de encontrar una base común que permitiera definir la producción literaria nacional a raíz de las independencias. Como se trataba de un proyecto que buscaba aglutinar identidades heterogéneas, este se pensó a partir de la idea de

dinaron para el Conaculta dos volúmenes sobre *La literatura en los siglos XIX y XX* (2013); Rafael Olea Franco publicó dos volúmenes dedicados a la narrativa mexicana del XIX y del XX respectivamente que llevan por título *Doscientos años de literatura mexicana* (Colmex, 2010) y la Universidad de Cambridge contribuyó a la historiografía literaria nacional con la reciente publicación de una historia, editada por Ignacio M. Sánchez Prado, Anna M. Nogar y José Ramón Ruisánchez Sierra (2016). La UNAM tiene un proyecto de publicación de una historia literaria en nueve volumenes (tres para el periodo novohispano, tres para el siglo XIX y tres para los siglos XX y XXI). De estos volúmenes se han publicado hasta la fecha el dedicado a la primera mitad del siglo XIX y los tres correspondientes a los siglos XX y XXI.

[2] Por ejemplo, los volúmenes colectivos coordinados por Beatriz Garza Cuarón mencionados en la nota anterior incluyen las literaturas en otras lenguas, desafortunadamente se trata de una hisotria literaria que sólo abarca la época novohispana, por lo que el vacío alrededor del siglo XIX y principios del XX se sigue manteniendo.

[3] Mónica Quijano, "La historia de las literaturas indígenas en México. Una revisión" en Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette, eds., *Políticas y estrategias de la crítica II. Ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid (en prensa).

[4] La reflexión de Cornejo Polar gira en torno a la historia literaria peruana. Sin embargo, en México el proceso fue similar.

unidad. Acatar esta condición forzó a encontrar o imaginar la coherencia de una producción que en los hechos más bien se mostraba dispar, caótica y muchas veces, inexistente: "Bajo la influencia de las historias de las literaturas nacionales europeas, la nuestra entendió desde muy temprano que sólo podía realizarse si lograba delimitar un sistema literario único y hasta homogéneo, suficientemente diferenciado como para merecer el calificativo de 'nacional'" (Cornejo Polar 56). La concepción de la producción literaria como unidad trajo consigo que, a pesar de la diversidad de los sistemas en los cuales esta producción se ha realizado, se haya "creado" un linaje donde las literaturas en lenguas indígenas (principalmente en náhuatl) quedaron situadas en el origen de la "nación" como "literaturas antiguas", ocupando el lugar de uno de los polos que permitió la consolidación de una identidad mestiza. Esta mirada se reforzó bajo la llamada "ideología del mestizaje" articulada desde las políticas del estado posrevolucionario mexicano, con apoyo en los saberes antropológicos, principalmente entre 1930 y 1950. Es solamente a partir de la década de 1980 que se reconoce la "emergencia" de un campo literario autónomo en lenguas distintas del castellano.

Esta invisibilización histórica nos obliga a pensar cómo integrar estas prácticas letradas –que tienen ya una considerable tradición–, a una cartografía de la literatura mexicana producida a partir de la década de 1990. Esta integración se vuelve urgente si consideramos la formación pluriétnica, pluricultural y plurilingüística de un país como México, en donde la Constitución reconoce, a partir de la década de 1990 como lenguas nacionales son sólo el castellano sino las setenta y ocho lenguas que existen en el territorio nacional actualmente.

Presento esta breve introducción de cómo se ha excluido a las literaturas en lenguas originarias de una narrativa de la historia literaria nacional para poner en perspectiva la ya mencionada eclosión, a partir de la década de 1980, de una práctica literaria en estas lenguas, tal como lo postulan

algunos estudios (Montemayor, Lepe, Zapata), la cual cobra mayor visibilidad a partir de la década de 1990.

Este "resurgimiento" tal como lo denomina Carlos Montemayor (2001), no se produce de la nada. Es posible trazar la historia de la conformación del campo literario en las distintas lenguas indagando en la labor constante ejercida por diversos actores al interior de las escuelas rurales, principalmente algunos maestros que defendieron, desde principios del siglo XX, la creación de manuales y publicaciones para la enseñanza en lenguas originarias. Los maestros rurales actuaron (y siguen actuando) "como intelectuales orgánicos de las comunidades indígenas" e hicieron "uso público de la palabra oral y escrita" asumiendo "funciones de organizadores" (Mondragón 442). Uno de estos actores rescatados por Mondragón es Juana Gutiérrez de Mendoza, maestra rural que criticó tempranamente las políticas indigenistas del vasconcelismo en un libro titulado *Por la tierra y por la raza* (1924). Asimismo, dentro del mundo académico podemos encontrar la agencia de algunos intelectuales como Mariano Jacobo Rojas (1842-1936), profesor de náhuatl en el Museo de Arqueología de la Ciudad de México. Rojas publicó un *Manual de la lengua náhuatl* (1927) y unos *Estudios gramaticales del idioma mexicano* (1935), así como una obra dramática titulada *Maquitztli* (1931) (León-Portilla 175).

Por otro lado, el trabajo desplegado por antropólogos e historiadores y el vínculo establecido con los distintos "informantes", pertenecientes a las comunidades donde estos desarrollaron sus prácticas de investigación, fue dibujando un espacio común donde muchos de estos actores pasaron de ser informantes a colaborar, en otros planos, con los propios académicos. Finalmente, como lo señala Laura Zapata (11), la emergencia del intelectual indígena en el último tercio del siglo pasado se debe, en gran medida, al acceso de personas, pertenecientes a distintas comunidades lingüísticas, muchos de ellos bilingües, a la educación

universitaria.[5] A estos acontecimientos, producto de una agencia de los propios miembros de los distintos grupos, se suma, como resultado de la globalización, las políticas de lo que se ha denominado como "multiculturalismo neoliberal".[6]

Esta es la coyuntura en la cual se sitúa el panorama (muy general) de cómo se fue conformando el campo de las literaturas en lenguas originarias que propongo en las siguientes páginas. Para fines prácticos, considero necesario iniciar con una aclaración de lo que aquí entiendo por "literaturas en lenguas indígenas". Para ello retomo la definición que de estas literaturas (en su producción contemporánea) da Emilio del Valle Escalante, dentro de la cual considera: "obras de autores que en primer lugar afirman su posicionamiento o locus de enunciación indígena con base en una identificación cultural, geográfica o lingüística (aún si estos no hablan en un idioma indígena) y/o política" (6). Esta autoafirmación y auto-identificación son fundamentales para evitar cualquier tipo de esencialismo que considere que estas literaturas deben forzosamente estar escritas en una lengua originaria o que deben cumplir con algún aspecto formal o temático que las defina como tales (por ejemplo, la oralidad o su relación con una cosmovisión determinada que se oponga a la "occidental"). En este sentido, se ha hecho un uso estratégico de la noción de "literatura indígena" por parte de los propios escritores de las distintas lenguas que participan en el campo

[5] Para dar cuenta precisa de la conformación de los distintos campos intelectuales de las principales lenguas es necesario trazar las historias de formación educativa e intelectual de estos actores para dibujar un "mapa" de sus trayectorias y de los espacios donde se formaron, así como su vínculo con las políticas culturales provenientes del estado, como premios, becas, coediciones, etc.

[6] De particular interés para nuestro tema es la crítica al multiculturalismo realizada por Hale de las políticas multiculturalistas en Guatemala (2007) y la de Peña Topete (2009) para el caso mexicano. Para Hale, en este multiculturalismo "los propulsores de la doctrina neoliberal apoyan de modo proactivo una versión importante, si bien limitada, de los derechos culturales indígenas, como medio de resolver sus propios problemas y avanzar sus propias agendas políticas" (289).

literario. Este uso ha permitido a diversos agentes, provenientes de tradiciones lingüísticas distintas, unirse para producir una serie de discursos y acciones cuyo fin es posicionar la literatura escrita en lenguas originarias dentro del campo literario nacional. En este sentido, trabajaré con las prácticas que se auto-reconocen como literarias desde el sistema de producción, circulación e intercambio y no con prácticas discursivas (como mitos, conjuros, rituales, plegarias, etc.) que han sido "literaturalizadas" en un proceso que necesita de una investigación distinta.[7] Este campo literario se deriva de procesos de hibridación (García Canclini) y no puede entenderse sin el vínculo que se establece entre los intelectuales indígenas, las instituciones del Estado, las políticas públicas y el campo literario nacional. Por tal motivo, resulta necesario plantear algunos factores que permitan dar cuenta de la complejidad de este sistema, así como su relación ineludible con el Estado-nación mexicano y las formas más hegemónicas de la producción literaria. Con este fin propongo identificar dos líneas que, si bien están imbricadas, pueden distinguirse a partir del lugar de enunciación de los agentes del campo que en ella participan. La primera está vinculada con las prácticas específicas realizadas por las instituciones públicas que representan al Estado-nacional, herederas de las políticas culturales de un indigenismo "oficial" instaurado en México a partir de la década de 1930, bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas y que ha tenido, a lo largo de estos 70 años, distintas etapas. Esta producción de prácticas y discursos tuvo un efecto fundamental en la conformación social y cultural de lo que llamamos México, pues la categoría de "indio" (o indígena) se identificó con una "alteridad" que fue tomando diversos matices y funciones a lo largo del tiempo.[8] Asimismo, la instauración de di-

[7] El capítulo "*Te ta stoj ta sbek'tal, Kajval*: poética y diversidad lingüística ante el canon literario y el Estado" escrito por Yásnaya Aguilar-Gil, Ana Aguilar Guevara y Gustavo Ogarrio Badillo incluido en este libro, aborda las problemáticas específicas de estos géneros discursivos.

[8] Paula López Caballero y Ariadna Acevedo-Rodrigo proponen una revisión de esta producción de alteridad de lo indígena desde distintos campos

versas "políticas de la lengua" fue fundamental para entender la "creación" y desarrollo de las llamadas literaturas indígenas, lo cual ha derivado en la implantación, a partir de la década de 1990, de distintas políticas culturales como el otorgamiento de becas (FONCA/Conaculta), la producción de colecciones dedicadas a textos literarios en lenguas originarias y la creación de premios, entre los cuales el más conocido es el premio bianual Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, cuya primera edición ocurrió en 1993 y que hasta la fecha ha premiado y publicado la obra de 16 escritores.[9]

La segunda implicaría una serie de prácticas y un *corpus* vinculado no ya con los "indigenismos" sino con los agentes que forman parte de los propios grupos "indígenas". Aquí la intencionalidad de la práctica discursiva es distinta, pues se trata de una "apropiación estratégica" de la palabra escrita con diferentes fines que implica la expresión de una subjetividad o de la comunidad a la cual pertenece el hablante (Lienhard 2003). En esta apropiación hay un auto-reconocimiento enunciado por los intelectuales y artistas, en el cual definen a sus textos como propiamente literarios.[10]

disciplinarios y con una perspectiva histórica en el volumen colectivo *Beyond Alterity. Destabilizing the Indigenous Other in Mexico* (2018). Las autoras señalan que esta alteridad "es reforzada en niveles políticos tanto nacionales como internacionales, donde generalmente se identifica (o se autoidentifica) a los movimientos indígenas con políticas 'alternativas' (ecológicas, comunales, anticapitalistas, etc.) De manera similar, las disciplinas científicas han tendido a replicar esta visión" (5).

[9] Los premiados han sido: Víctor de la Cruz, zapoteco (1993); Librado Silva Galeana, nahua de la Ciudad de México (1994); Juan Gregorio Regino, mazateco (1995); Natalio Hernández, nahua de Veracruz (1997); Gabriel Pacheco, wixárica (1998); Patricio Parra, rarámuri (2000); Karlos Tachisavi, ñuu savi (2000); Javier Castellanos, zapoteco (2002); Natalia Toledo, zapoteca (2004); Mario Molina Cruz, zapoteco (2006) Juan Hernández Ramírez, nahua de Veracruz (2006); Wildernain Villegas, maya (2008); Isaac Esau Carrillo Can, maya (2010); Kalu Tatyisavi, ñuu savi (2012); Sol Ceh Moo, maya (2014); Manuel Bolom Pale, tsotsil (2016), Esteban Ríos Cruz, zapoteca (2018).

[10] Cabe aclarar que estas líneas se imbrican, sobre todo a partir de la década de 1990, en la que varios intelectuales y escritores indígenas han traba-

Importa además señalar que la práctica de las literaturas en lenguas indígenas es heterogénea y plural. Cada lengua tiene su propia tradición oral y escrituraria que no es asimilable a las otras lenguas. Así, por ejemplo, la tradición zapoteca, la maya o la náhuatl (por mencionar sólo algunas) cuentan con un desarrollo y un *corpus* textual mucho más amplio que otras lenguas como el raramuri. Hay incluso algunas lenguas que, por la cantidad tan reducida de hablantes, están en peligro de desaparecer y no tiene, entre sus tradiciones discursivas, ningún texto literario registrado.[11] En este sentido, parto del principio de "no-identidad" en las literaturas en lenguas indígenas. Estas no pueden pensarse en bloque sin caer en un reduccionismo que ha sido parte del problema histórico de la relación del Estado-nación con los pueblos originarios y sus lenguas.

Una vez realizadas estas aclaraciones, en este capítulo propongo trabajar con la creación y funciones de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México A. C., fundada en 1993 (mismo año en que se creó el Premio Nezahualcóyotl de Literaturas en Lenguas Mexicanas), como un ejemplo concreto de cómo se articulan prácticas y discursos que producen un movimiento táctico en el cual escritores y escritoras en lenguas indígenas se agrupan en una "unidad heterogénea" para posicionarse y dialogar con el campo literario nacional con el fin de hacer visible una práctica escritural en lenguas distintas del castellano.

Los letrados indígenas y la legitimación del campo literario en lenguas originarias

Los antecedentes de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México A. C., pueden encontrarse en una serie de encuentros, en los cuales, escritores de diversas lenguas

jado en instituciones gubernamentales, como Gregorio Regino o Natalio Hernández.

[11] Tal es el caso, por ejemplo, de cupacá, el paipai o el ixcateco.

empezaron a organizar reuniones regionales y nacionales. En ellos se perfiló la posibilidad de "formar una organización que fuera capaz de aglutinar los esfuerzos literarios que ya se veníian dando en varios puntos del país" (www.nacionmulticultural.UNAM.mx/eliac/menu/01quienes.html).

El Primer Encuentro Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas tuvo lugar en Tamaulipas (octubre de 1990), auspiciado por el Instituto de Cultura de Tamaulipas y la Dirección General de Culturas Populares del Conaculta. En palabras de Natalio Hernández:

> Fue una experiencia que nos movió a todos. Antes del Encuentro sabíamos de las actividades que los diferentes grupos lingüísticos estaban desarrollando en sus respectivas regiones. El Encuentro de Tamaulipas nos permitió compartir resultados y también propuestas para que el proceso continuara (2).

La reflexión de Hernández apunta al interés de distintos escritores de diversas lenguas mexicanas por construir, en conjunto, un bloque o unidad con fines tácticos y proyecciones a futuro. Desde la heterogeneidad de la propia tradición escrituraria y literaria de sus lenguas, los participantes de estos encuentros plantearon la posibilidad de partir de ciertos "rasgos comunes" para situar a las "literaturas indígenas" en el campo literario y educativo nacional. Dentro de las posibles acciones presentadas, se propuso crear una asociación y organizar más encuentros nacionales y regionales[12] (Hernández 2).

Fue así como, producto de estas voluntades, el 26 de noviembre de 1993 se constituyó la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México A. C., en la ciudad de Texcoco. Los fundadores fueron: Natalio Hernández (náhuatl) –quien fungió como el primer presidente–, Juan Gregorio Regino (mazateco), Humberto Tehuacatl Cuaquehua (náhuatl),

[12] En la década de 1990 se organizaron diversos encuentros nacionales: Tamaulipas (1990), San Cristóbal las Casas (1991), Morelia (1994). En el 2016, el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa) en Oaxaca convocó a un "Primer Encuentro Nacional de Escritores en Lenguas Indígenas" sin vínculo con los anteriores.

Briceida Cuevas Cob (maya), Gabriel Pacheco Salvador (huichol), Humberto Tehuacatl Cuaquehua (náhuatl), Mario Molina Cruz (zapoteco), Martín Gómez Ramírez (tzeltal), Nefi Fernández Acosta (tének) y Pedro Martínez Escamilla hablante de náhuatl.[13] Entre los objetivos enunciados en la página web de la Asociación, destaca el "desarrollo y difusión de la literatura contemporánea en lenguas indígenas de México y en español", la articulación de "distintas experiencias (personales, comunitarias e institucionales) que contribuyan al desarrollo y florecimiento de las lenguas indígenas de México", así como una labor de "registro de saberes y conocimientos" de los pueblos indígenas. Asimismo, por medio de la Asociación se busca "fomentar la participación de los escritores en lenguas indígenas en eventos locales, regionales, nacionales e internacionales". Otro ámbito en que se busca incidir es el de la enseñanza: al momento en que se funda la Asociación existe un interés particular en promover el reconocimiento oficial de las lenguas indígenas "como vehículo de enseñanza y contenido de aprendizaje en la educación básica, media, normal y superior". Finalmente, la Asociación busca "generar propuestas de formación profesional para escritores y traductores en las diferentes lenguas" para suscitar "una nueva conciencia nacional, basada en el respeto y la tolerancia hacia la diversidad lingüística y cultural" (http://www.nacionmulticultural.UNAM.mx/eliac/menu/01quienes.html).

Cada uno de estos objetivos, que muestran el interés de los miembros de la Asociación por establecer un emplazamiento para el diálogo con el campo literario y educativo nacional, condujo a la creación de espacios (físicos y editoriales) para llevar a cabo dichas tareas. Así, por ejemplo, el 29 de noviembre de 1996 se funda Casa de Escritores en Lenguas Indígenas "como

[13] En la página de la Asociación se reportan 49 miembros. Las lenguas representadas son: maya, chol, mochó, tojolabal, tseltal, tzotzil, zoque, náhuatl (de la Ciudad de México, el Estado de México, Puebla, Guerrero y Veracruz), otomí, mazahua, tlapaneca, huichol, purépecha, chocholteca, zapoteca, mixe, mizteca, mazateca, tének, popoluca, chontal, mayo y jakalteco.

espacio propio para apoyar el desarrollo y la difusión de las lenguas indígenas y de la literatura que en ellas se escribe" (Hernández 2). A fines de ese mismo año se publica el primer número de la revista *La palabra florida*,[14] órgano de difusión de la Asociación. El presidente del comité directivo de este primer número fue Natalio Hernández, el secretario general Juan Gregorio Regino y el de publicaciones Libardo Silva Galeana.

A continuación analizaré algunas prácticas editoriales y varios textos reunidos en la revista con el fin de mostrar la forma en la que los editores de esta publicación conciben a la literatura. Para ello, dividiré mi reflexión en tres ejes. En el primero, "Espacios de interlocución", muestro cómo hay una voluntad en la revista por establecer un espacio de diálogo entre los escritores en lenguas originarias y el campo literario nacional; en el segundo, "Literatura y géneros" exploro la forma en cómo se concibe la literatura en lenguas indígenas a través de las secciones que integran la revista, dividida en tres géneros: ensayo, poesía y relatos. Finalmente, en "Identidades" exploro el uso específico que en algunos textos se hace de la identidad indígena como un recurso estratégico de posicionamiento con respecto al campo literario nacional.

Espacios de interlocución

El editorial del primero número de *La palabra florida* "signa la identidad del grupo" y marca el lugar desde el cual los miembros participan, así como el espacio de interlocución que imaginan: "la posibilidad de avanzar hacia nuevos horizontes creativos y proponer a la sociedad mexicana el conocimiento de la riqueza literaria y artística de las comunidades indígenas" (1).

De esta cita destaco dos cuestiones: la creación de una publicación que permita la exploración de "nuevos horizontes

[14] La revista tuvo una periodicidad cuatrimestral. Se publicaron 6 números: el primero en 1996, los números 2, 3 y 4 en 1997 y los números 5 y 6 en 1998. Debido a problemas con el registro del título de la revista, a partir del número 7 empieza su segunda época bajo el nombre de *Nuni* que en lengua mixteca quiere decir "granos de maíz". Bajo este nuevo formato se publicaron 7 números.

creativos", la cual podemos vincular con una búsqueda literaria y estética que inscribe a la revista claramente dentro de la línea de la exploración de la literatura como forma artística y, por otro, el espacio de interlocución que se está buscando: "la sociedad mexicana". En este sentido, el editorial interpela a un espacio nacional en el cual se quiere hacer labor de difusión de una práctica artística marginal, desconocida por el resto de la ciudadanía. La pregunta sobre el "lector modelo" de la revista resulta por lo tanto pertinente porque muestra la tensión –y de cierto modo la fractura–, en la que se produce esta práctica. No se trata, en este sentido, de una revista comunitaria, dirigida específicamente a los hablantes de lenguas indígenas, sino una revista que también busca una circulación en el espacio nacional.[15]

El ensayo de Natalio Hernández, "Escritores en Lenguas Indígenas: el camino andado", publicado en este primer número, sintetiza claramente esta postura:[16]

> Una línea de acción que a la Asociación le interesa desarrollar es en cuanto al diálogo cultural con los escritores de lengua castellana y, en general, con la sociedad mexicana. Creemos que la palabra de *nuestros* pueblos, convertida en arte de la lengua, puede servir de puente para promover el diálogo intercultural, a fin de fomentar una convivencia plural y democrática dentro de la diversidad en lenguas y culturas que caracterizan México, *nuestro* país (2, las cursivas son mías).

La cita muestra sin ambigüedad tanto el lugar desde el cual Hernández se posiciona, como el espacio de interlocución en que se mueve, el cual pone de manifiesto lo que Lepe llama la "doble articulación de la identidad indígena", en la cual el escritor se define como perteneciente a un grupo étnico ("nuestros pueblos") pero se inscribe, a la vez, en una unidad mayor, la del orden nacional ("México, nuestro país"):

[15] Esta tensión entre producción y espacio de circulación de los textos adscribe a la revista en la problemática que Antonio Cornejo Polar describe con respecto de las "literaturas heterogéneas". *Cfr*. Cornejo Polar 1978 y 1983.

[16] Recordemos que Hernández fue el primer presidente tanto de la Asociación como del comité directivo de la revista, por lo que su visión representa, de alguna forma, la postura "institucional" de la asociación.

> La doble articulación es una estrategia de resistencia y ha hecho posible el accionar de los intelectuales indígenas vinculados al gobierno federal o a las instituciones estatales en los ámbitos de la educación y de las artes, como los mejores aliados de las condiciones materiales y de visibilización de las lenguas y literaturas de México. Podemos mencionar como ejemplos sobresalientes: a Natalio Hernández, en la SEP; a Juan Gregorio Regino en la Dirección de Culturas Populares, del Conaculta; y en la coordinación estatal de este mismo organismo, a escritores como Feliciano Sánchez Chan y Javier Castellanos, entre otros. (Lepe, 219).

Esta doble articulación permite entender la relación entre la producción del discurso sobre lo indígena como alteridad –que se ha dado tanto desde el Estado como desde ciertos saberes disciplinarios y que puede agruparse bajo el término general de "indigenismos"– y el uso estratégico por parte de los propios intelectuales indígenas con el fin de posicionarse en el espacio nacional, mediante prácticas y discursos, con el fin de promover luchas "por sus derechos en nombre de una herencia singular que los sitúa como originarios o nativos de sus localidades y territorios" (Graham y Penny 2014, Forte 2013, citados por López/Acevedo 8). A estas prácticas y discursos se les ha denominado "indigeneidad", y han funcionado para expresar una alteridad con respecto de la identidad nacional. Así, escriben López y Acevedo, una definición operativa de la indigeneidad que podría entenderse como:

> un campo relacional de gobernanza, subjetividades y conocimientos que nos involucra a todos (indígenas y no indígenas) y opera en el presente y dentro de campos sociales más amplios de diferenciación y mismidad [*sameness*]. La indigeniedad, bajo esta perspectiva, adquiere un sentido 'positivo' no de las propiedades esencialistas, sino a través de su relación con lo que no es. (De la Cadena and Starn, 2007: 3, 4; citado por López/Acevedo 8. Traducción mía).

El uso que de la indigeneidad hace Natalio Hernández en su texto difiere de la función general que se le ha asignado al término, bajo la cual este se interpreta como un campo de luchas discursivas y de resistencias que, de alguna forma, se enfrenta al Estado-nación desde esta "esencialización estratégica" de la alteridad. Hernández no habla desde una exterioridad

radical, sino que se sitúa en un contexto político y social donde también se considera parte de la nación mexicana. La postura de Hernández hace visible que la "indigeneidad" no opera solamente en dos niveles estancos y auto-contenidos, que se oponen (pueblos o naciones indígenas *vs.* Estado-nación) sino que la relación opera en niveles que se constituyen mutuamente. Esto implica una relación más compleja, que rebasa la idea binaria en la cual las comunidades indígenas locales operan únicamente en el nivel de la resistencia frente a la dominación de un estado no-indígena que las somete a sus propias categorías (López/Acevedo 8).[17]

Literatura y géneros

Desde el primer número, *La palabra florida* se dividió en tres secciones: la primera reúne ensayos, la segunda poesía y la tercera, relatos. La mayoría de los textos están publicados en versión bilingüe, primero en lengua originaria y después su traducción al español. En el editorial del primer volumen (escrito solamente en castellano) se describe la división genérica: ensayo, poesía, relatos; y se asigna a cada género una función y unas características específicas que ponen de manifiesto la manera en que los editores de la revista entienden esta división. El ensayo sirve para reflexionar sobre la necesidad de "crear espacios donde se hable y escriba en las diferentes lenguas, pero también impulsar el desarrollo de los escritores en lenguas indígenas" (1). La poesía se concibe más bien como una expresión individual, y la sección de la revista se propone dar una "muestra plural de poetas indígenas contemporáneos" (1). La narrativa (relatos, cuentos y leyendas),

[17] Con esto no quiero decir que no exista una política real de exclusión y diferenciación por parte del Estado, sino que muchas veces se "simplifica" la relación entre Estado-nación y comunidades indígenas, lo cual hace que cualquier práctica o discurso que no se ajuste a este modelo binario sea vista como una forma "no legítima" de acción. Por ejemplo, señalar que la literatura en lenguas indígenas "traiciona" a la visión y la identidad de los pueblos indígenas porque se trata de una práctica que sigue el modelo occidental.

por su parte, se considera más la expresión de la comunidad y responde a una idea más "etnográfica" sobre la literatura: "quedan como una parte medular de la tradición y de las formas de vida; son textos valiosos de amor a la tierra, a las comunidades, a sus protagonistas; son recuerdos de la cultura antigua y de las manifestaciones valiosas de nuestros días" (1). Cada género, desde esta perspectiva, tiene una función determinada: el ensayo se entiende como el lugar "polémico" de un emplazamiento público que abra a la discusión (y a la concientización) sobre la importancia de las lenguas originarias y su lugar en el ámbito nacional, también como una forma de "difusión" del trabajo realizado desde las diferentes comunidades lingüísticas. Así, en los seis números de la revista se incluyen ensayos sobre: escritores en lenguas indígenas, reflexiones sobre las literaturas en lenguas mexicanas, recuentos y ponderaciones sobre encuentros y coloquios, problemas lingüísticos y sus vínculos con las políticas de la lengua, la relación de las lenguas originarias con el castellano, perfiles, semblanzas y homenajes a artistas e intelectuales indígenas y cuestiones educativas vinculadas con la enseñanza de lenguas.

La poesía, por su parte, es considerada como el campo de la expresión individual. No hay, en este sentido, ningún elemento temático o formal con la cual se pueda asociar. Así, los temas y las estructuras formales son variados. Por ejemplo, este poema de Natalia Toledo escrito en zapoteco donde no aparece ningún signo de "indigeneidad":

Na Hermilia Limón (rutoo gudi nisaí, ne bipapa xpiaani')	Hermila Limón (vendedora de limones)
Sálu' lu nisadó nexhedxí ne ndaani bupu xti guinitilu' guidi la'du' nusiaanda' tu biree la guielúlu ni liibi ti yaga rizá lu nisa. Guenda nazaca xtiu'ñe ne ñeeda sica ti guiiba qui ribezadxí guini'tu' ndaani ti ni bitiee Matisse dxi ma que ñuuya'	Viajar por los mares del silencio volverse nada en la espuma como si el cuerpo no tuviera signo. Los ojos sujetos a una nave, y la suerte del equilibrio encontrándose como péndulo en los extremos. Perderse en un cuadro de Matisse

bisiidi laani sánu lú gui'chi'.
Guireu' chisálu'
sica ni riniti ndaani ti neza diee
ne qui ziuu dxi gu'uy guibigueta.
(Toledo, 2)

que el ciego nos indicó por la forma
del papel.
Hacer ese viaje
como quien se queda en un dibujo
y no regresa nunca.
(Toledo, 2)

Este tono de corte "cosmopolita", que propone una experiencia estética a través de la contemplación de una escena cotidiana que se asocia a un cuadro de Matisse, contrasta con el poema en yoreme-mayo de Bernardo Esquer López, que recupera la experiencia de otra escena de manera muy distinta a la enunciada por Toledo:

Jiteberim

Yoo annia jíteberim títeguacamme
enchimet nee eiya
juyya anniata enchim sauhueca'apo
bétana
quet imim' orata hue'epo
guaca juneli jiahuita nau nasucu
enchim ane'ebétana.
Cusisi nee enchimeu chaaye
guaca'a teepuata jáchim jum cutta
namacacu acha'a hueche bénasi aniat
toitoite júneli nee enchimeu chaaye
yó'ohuem.
Guaca'a biibata teiguame
jác baaric buiatabeppa yó'otuc
siabaliliti ameu jeeca buitec
ta'asariata yumayo.
Gua'a jíteberi ti'iame enchi yumaca
jussa biriti enchi seegua yaugua
in seegua yolem tojtira
biiba tiame.
Juyya aniata nee sahuecapo bétana
chubala bennucu junnen nee a'a reugua
bem yo'oahuata nachyim
in yoremratua.

(Esquer López, 24)

Curanderos

Mundo de hombres llamados
remedio de mi esperanza
que gobiernan y dominan todas
las vías
de mi ramaje
y en esta hora que va sin rumbo
y entre sus voces
que ahí están.
Les grito a pecho abierto
como el hacha cuando cae en un
palo
duro y multiplica
su voz chocando en los mundos;
así les grito hombres.
La llamada flor humeante
que arriba de la tierra
húmeda creció y el viento
te meció cuando llegó el otoño.
el hombre remedio te dominó
y aún con tu torcido café
que llevas te hizo la flor humeante.
Así como yo gobierno el monte
sólo un instante me los has de
prestar
a estos espíritus
de la humanidad.

En ambos poemas se parte de una experiencia individual representada con recursos distintos, que marcan la apertura a la diversidad, no sólo de lenguas, sino a una heterogeneidad de formas poéticas.

Además de estas expresiones de la voz individual de los poetas reunidos, las cuales ocupan la mayor parte de la sección, en algunos números se incluye también otras expresiones provenientes de tradiciones más lejanas en el tiempo como, por ejemplo, un cantar traducido por Ángel María Garibay, tomado del segundo volumen de su *Poesía náhuatl* (*La palabra florida,* no. 4, 25), o el canto "Vamos al recibimiento de la flor" tomado del *Libro de los cantares de Dzibalche* y traducido al maya contemporáneo por Feliciano Sánchez Chan (*La palabra florida*, no. 5, 19-20). Es quizás la forma en cómo está organizada la sección dedicada a la poesía donde puede discernirse, en términos prácticos, la postura (o el proyecto) de los editores de la revista. Este implica la integración, dentro de una unidad heterogénea, de discursos sumamente diversos con el fin de plantear una práctica a la vez unitaria (poesía indígena) y diferencial (distintas lenguas y géneros discursivos providentes de tradiciones variadas). Esta práctica permite mostrar que la literatura en lenguas originarias es amplia, variada y a la vez se puede inscribir en una tradición que sobrepasa la contemporaneidad. Más allá de discutir si esta postura es correcta o no, importa mostrar cómo existe aquí la elaboración (tanto en la enunciación discursiva de algunos ensayos incluidos en la revista como en las prácticas editoriales de la misma) un discurso *sobre* la literatura en lenguas indígenas que busca legitimarse en el campo literario mexicano. En este aparece la voluntad de mostrar que existe una producción literaria en lenguas originarias con diversas formas y estilos que ha sido ignorada por el campo y por historia literaria nacional y que, además, tiene una tradición incluso más antigua que la propia literatura mexicana escrita en castellano.

Finalmente, la sección de relatos incluye narraciones que se asocian más con una forma tradicional y popular, muchas veces de sustrato oral, género discursivo que se ha asociado a

la práctica literaria de los pueblos originarios. A diferencia de la poesía, que se considera como la expresión individual, en la descripción de esta sección se hace hincapié en formas más "comunitarias" de toma de la palabra: leyendas, mitos, crónicas costumbristas, transcripción de relatos orales, descripción de costumbres. Asimismo, en el editorial del primer número se construye una "genealogía" que vincula estas expresiones con las "culturas antiguas" haciendo uso de una noción específica de indigeneidad que permite trazar una línea entre las culturas precolombinas y el presente de los pueblos. Esta visión de la narrativa concuerda con la descripción que Carlos Montemayor hizo en su revisión de las literaturas en lenguas indígenas contemporáneas: "gran parte de los narradores trabajan materiales tradicionales y muy pocos proponen relatos de ficción quizás porque los temas tradicionales son muy amplios y aún ejercen un poderoso sentimiento de compromiso cultural" (47).

Identidades

El uso estratégico de la "indigeneidad" en la práctica literaria, como una manifestación claramente diferenciada de la escritura canónica en español está presente en el ensayo "Literatura indígena" de Juan Gregorio Regino, incluido en el primer número de *La palabra florida*. De entrada, el hecho de referirse a una literatura y no a prácticas literarias diferenciadas por lenguas es elocuente al respecto, pues Regino parte de la consideración de que la literatura indígena forma una unidad que, como veremos en su argumentación, se distingue de la práctica literaria en español. En este ensayo hay una voluntad por describir las características de esta literatura como una alteridad diferenciada que, además, ha ocupado un lugar marginal con respecto a prácticas literarias y lingüísticas hegemónicas: "por su contenido y mensaje la literatura tiene su propio valor como tal, pero si se escribe en lengua indígena adquiere otra dimensión. Lingüísticamente rompe con viejos mitos y prejuicios al tener acceso a la imprenta y a las computadoras

que, en otros tiempos, eran exclusivamente para las lenguas dominantes" (3).

Esta diferenciación no solamente implica el uso de una lengua distinta y el acceso a los medios de producción y circulación de los textos, sino también a las trayectorias y formación de los propios actores: "el proceso de formación de los escritores indígenas contemporáneos no se da en las universidades ni tampoco es parte de un proyecto institucional indigenista, sino que es producto de los movimientos de resistencia, autodesarrollo y toma de consciencia" (3). Con esto, Regino posiciona el desarrollo del campo literario e intelectual de las literaturas en lenguas indígenas como producto del trabajo de los agentes a nivel local, en lugares que por lo general no son los de la producción letrada canónica. Con ello crea también una genealogía propia que permite separar este campo de las políticas institucionales del Estado. Se trata de un posicionamiento estratégico más que de una realidad sociológica generalizada que defiende el trabajo regional frente al trabajo centralizado de los distintos indigenismos de Estado: "muchos de estos escritores viven en el anonimato, no estudiaron formalmente para ser literatos, muchos de ellos son profesores de educación primaria o preescolar, capacitadores o promotores de desarrollo comunitario, su trabajo obedece a las propias necesidades de la cultura que se vive" (3). Si el lugar del letrado canónico nacional está en la Universidad o en las instituciones gubernamentales federales, es decir, si este se mueve y opera en el nivel nacional, el letrado indígena pertenece al ámbito comunitario y regional. El hecho de ser profesor o capacitador, lo adscribe a esa tradición de maestros rurales que han realizado su trabajo en el ámbito regional y que muchas veces se han opuesto a las políticas nacionalistas y desarrollistas, como puede verse, por ejemplo, en la historia de las escuelas rurales durante el siglo XX.[18] El vínculo con las instituciones del Estado se hace aquí más complejo, pues

[18] *Cfr.* Mary Kay Vaughan (1997); Calderón Mórloga y Buenabad (2012), Acevedo Rodrigo (2015a, 2015b).

muestra cómo, a nivel local, los efectos de ciertas políticas públicas pueden incluso funcionar como mecanismos de resistencia contra un dominio articulado desde los centros de poder que, en la práctica concreta y al interior mismo de la institución (las escuelas rurales son parte del sistema de educación pública), se oponen tanto a las políticas públicas nacionales como al dominio hegemónico del Estado-nación (y, actualmente, a las presiones que este ejerce dentro de la lógica del neoliberalismo económico).

Existe en el texto de Regino una defensa de lo "propio" que se opone a una mirada exterior producto de los indigenismos:

> Una de las cualidades más relevantes de la escritura indígena es que posibilita la visión de lo propio. Existe la necesidad de escribir y conocer la historia, las costumbres, las tradiciones desde la forma como los indígenas la conciben y no como comúnmente se ha dado: 'a través de la visión de otros'. Más aún cuando esos 'otros' [no especificados en el texto, pero asimilables a los mestizos, a esos mexicanos que no son indígenas] quienes han construido, a partir de los distintos indigenismos, la imagen de los indígenas como 'sujetos folclóricos y pintorescos' (3).

Es frente a esta imagen que la literatura indígena se levanta, su práctica es a la vez el reconocimiento de una larga tradición y una lucha constante por no desparecer del mapa: "Para el escritor en lengua indígena, que por medio del lenguaje escrito lucha por mantenerse vivo, las fuentes orales vigentes son su principal recurso expresivo, así como también lo son sus tradiciones, costumbres, cosmovisiones. De ahí surgen personajes, situaciones, modos inverosímiles de interpretar la vida" (3). Hay aquí un claro uso de la indigeniedad como esa marca diferencial que permite construir un espacio de sobrevivencia (de la lengua, de las costumbres, de la tradición) que, si bien se inscribe dentro de un territorio de orden "nacional", se distingue claramente de las formas hegemónicas de la cultura dominante. Pero además, Regino moviliza el vínculo entre la práctica literaria y la lucha política, no como lugares distintos de enunciación, sino como parte de una postura política de demandas al Estado nacional:

> El renacimiento de la literatura indígena no es un fenómeno aislado del resto de los movimientos populares, está vinculado, estrechamente, con los sectores que demandan democracia, autonomía, autodeterminación y un espacio digno y representativo dentro del contexto nacional (3).

Regino no separa la producción literaria de las luchas políticas y los movimientos populares de las comunidades indígenas. Hay una interpelación al orden nacional que reclama un reconocimiento tanto a las luchas como a las prácticas lingüísticas de los distintos pueblos que, en una proyección ideal (que está muy lejos de haber sido alcanzada) integrarían un espacio común compuesto por usos, costumbres, lenguas y formas de vida distintas.

Este recorrido general por algunos textos de *La palabra florida* pone de manifiesto las relaciones complejas que las literaturas en lenguas indígenas entablan con otros sistemas literarios que conforman el campo de la literatura mexicana en la actualidad. Si partimos de las acciones y reflexiones de este grupo de escritores e intelectuales –que de ningún modo representan a la totalidad de las prácticas literarias en lenguas originarias–, podemos ver cómo, en la década de 1990, el imaginario de una nación común, compuesta por diversos pueblos, todavía opera como un espacio único, aunque compuesto por una diversidad de pueblos con usos y costumbres diversos. En ese sentido, el interlocutor sigue siendo ese sujeto nacional construido después de la revolución de 1910. Es quizás este imaginario el que ha ido desvaneciéndose con la entrada del nuevo milenio, donde la crisis de la idea de nación, agudizada por la violencia del narcotráfico y los estragos de la globalización neoliberal que han afectado amplias zonas del territorio nacional (con claras políticas de explotación y despojo de tierras a comunidades rurales e indígenas), lo que ha provocado un replanteamiento de las bases que han constituido a México como un Estado nacional único (a pesar de su diversidad).

BIBLIOGRAFÍA



Acevedo Rodrigo, Ariadna, "Incorporar al indio. Raza y retraso en el libro de la Casa del Estudiante Indígena", en Daniela Gleizer y Paula López Caballero, coords., *Nación y alteridad. Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa y Ediciones de Educación y Cultura, 2015a.

_______, "La revolución en la periferia. La escuela rural federal de San Miguel Tzinacapan, 1937-1954", en Laura Rojas y Susan Deeds, eds., *México a la luz de sus revoluciones*, vol. II. El Colegio de México, 2015b, pp. 541-573.

Anónimo, "Angustia ante la muerte", trad. Ángel María Garibay, *La palabra florida,* no. 4, invierno 1997, p. 25.

Anónimo, "Vamos al recibimiento de la flor", traducido por Feliciano Sánchez Chan, *La palabra florida*, no. 5, primavera 1998, pp. 19-20.

Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, A. C., "¿Quiénes somos?". [En línea.] <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/eliac/menu/01quienes.html>. [Consulta: 18 de diciembre, 2018.]

Calderón Mórloga, Marco y Elizabeth M. Buenabad, comps., *Educación indígena, ciudadanía y Estado en México, siglo XX*. El Colegio de Michoacán / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélez Pliego"-BUAPU, 2012.

Chang-Rodríguez, Raquel, coord., *Historia de la literatura mexicana. De sus orígenes hasta nuestros días. Volumen 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. UNAM, 2002.

Cornejo Polar, Antonio, "Literatura peruana: totalidad contradictoria", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 9, No. 18, 1983, pp. 37-50.

______, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* año IV, núms. 7 y 8, Lima, 1978, pp. 7-21.

De la Cruz, Víctor, "Reflexiones sobre la escritura y el futuro de la literatura indígena", en María de los Ángeles Romero Frizzi, coord., *Escritura Zapoteca. 2,500 años de historia*. CIESAS/INAH/Conaculta, 2003, pp. 487-499.

De la Peña Topete, Guillermo, "Ciudadanía social, demandas étnicas, derechos humanos y paradojas neoliberales: un estudio de caso en el occidente de México", en *América indígena ante el siglo XXI*. Siglo XXI Editores, 2009, pp. 71-118.

"Editorial", *La palabra florida,* núm. 1, invierno 1996, p. 1.

Esquer López, Bernardo, "Jiteberim" / "Curanderos", en *La palabra florida,* núm. 4, invierno 1997, p. 24.

Estenssoro, Juan Carlos, "Las vías indígenas de la occidentalización. Lenguas generales y lenguas maternas en el ámbito colonial americano (1492-1650)", en *Mélanges de la Casa Velázquez,* no. 45-1, 2015, pp. 15-36.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989.

Garza Cuarón, Beatriz y Georges Baudot, coords., *Historia de la literatura mexicana. De sus orígenes hasta nuestros días.* Vol. 1. Las literaturas amerindias de México y la literatura en español en el siglo XVI. UNAM/Siglo XXI Editores, 1996.

Hadatty Mora, Yanna, Norma Lojero y Rafael Mondragón, coords., *Historia de las literaturas en México. La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. UNAM, 2019.

Hale, Charles L., "¿Puede el multiculturalismo ser una amenaza? Gobernanza, derechos culturales y política de la identidad en Guatemala", en María L. Lagos y Pamela Calla, comps., *Antropología del Estado: Dominación y prácticas contestatarias en América Latina*, Cuaderno de Futuro No. 23, 2007.

Hernández, Natalio, "Escritores en lenguas indígenas, el camino andado", en *La palabra florida,* núm. 1, invierno 1996, p. 2.

Jiménez Rueda, Julio, *Historia de la literatura mexicana*. 6a ed., puesta al día y aumentada con buen número de notas bibliográficas. Botas, 1957 [1a ed. 1928.]

Lienhard, Martin, *La voz y su huella.* Ediciones Casa Juan Pablos / unicach, 2003 [4a edición.]

Lepe Lira, Luz María, "La emergencia de los intelectuales indígenas en México: campo intelectual y respuestas a los discursos hegemónicos", en Miguel G. Rodríguez Lozano y Roberto Cruz Arzábal, coords., *Historia de las literaturas en México. Hacia un nuevo siglo (1969-2012).* unam, 2019, pp. 207-228.

López Caballero, Paula y Ariadna Acevedo-Rodrigo, "Introduction. Why Beyond Alterity?", en Paula López Caballero y Adriana Acevedo-Rodrigo, eds., *Beyond Alterity. Destabilizing the Indigenous Other in Mexico.* Paula López Caballero y Adriana Acevedo-Rodrigo, eds., The University of Arizona Press, 2018, pp. 3-30.

Martínez Casas, Regina, "Diversidad y educación intercultural", en Daniel Gutiérrez Martínez, coord., *Multiculturalismo. Desafíos y perspectivas.* Siglo xxi editores, unam /Colmex, 2006, pp. 241-260.

McDonough, Kelly, *The Leaned Ones. Nahua Intellectuals in Postconquest Mexico*. Arizona, The Universitiy of Arizona Press, 2014.

Mondragón, Rafael, "Indigenismo y literaturas indígenas en México: la obra de Ángel María Garibay", en *Un arte radical de la lectura. La filología latinoamericana como un saber crítico sobre el vivir.* unam, [en prensa.]

______, "Las prácticas de lectoescritura en las escuelas rurales, la profesionalización letrada de intelectuales indígenas y el debate por la literatura mexicana", en Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero y Rafael Mondragón, coords., *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. unam, 2019, pp. 442-456.

Montemayor, Carlos, *La literatura actual en lenguas indígenas de México*. Universidad Iberoamericana, 2001.

Regino, Juan Gregorio, "Literatura indígena", en *La palabra florida,* núm. 1, invierno 1996, p. 3.

Rodríguez Lozano, Miguel G. y Roberto Cruz Arzábal, coords., *Historia de las literaturas en México. Hacia un nuevo siglo (1969-2012).* unam, 2019.

Sánchez Prado, Ignacio M., Anna M. Nogar y José Ramón Ruisánchez Serra, eds., *A History of Mexican Literature*. Cambridge University Press, 2016.

Toledo, Natalia, "Na Hermilia Limón" / "Hermilia Limón", en *La palabra florida,* núm. 2, primavera 1997, p. 16.

Valle Escalante, Emilio del, *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas*. Editorial A Contracorriente, 2014.

Vaughan, Mary K., *Cultural Politics uon Revolution. Teachers, Peasants and Schools in Mexico, 1930-1940.* The University of Arizona Press, 1997.

Vogeley, Nancy y Manuel Ramos Media, *Historia de la literatura mexicana. De sus orígenes hasta nuestros días. Vol. 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo xviii*. unam/ Siglo xxi Editores, 2011.

Zapata Silva, Claudia, comp., *Intelectuales indígenas piensan América Latina.* Universidad Andina Simón, 2007.

Te ta stoj ta sbek'tal, Kajval: poética y diversidad lingüística ante el canon literario y el Estado

Yásyana Elena Aguilar Gil
Colectivo Mixe
Ana Aguilar Guevara
Gustavo Ogarrio Badillo
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM



Introducción

Te ta stoj Ta sbek'tal, Kajval. Ja'yu'un Kajval, Mu me jaluk Chbat un, Yu'u ok'ob, Cha'ej no'ox un Kajval.	Que pague Con su carne. Y que no Pase de, Mañana. O pasado
Oxlajuneb Me'Riapo Oxlajuneb Me' Pukuj Talel, Ta xtup'ti sbie, Ta xtup'ti yalele	Que trece Diablos mujer, Que trece Diosas de la muerte Borren Su nombre

Likuk jun ik'
Ta yo'onton.
Ak'o stupuk
Snichim.

Que empiece
Un viento
En su
Corazón
Que apague
Su vela.

Ta jun be.
Ak'o snup ta be
Jun karo.

Que muera
En un camino.
Que le aplaste
Un carro.

Ak'o snup ta be
Jun visikleta.
Ak'o k'asuk
Li jun sk'obe, Kajval.

Que le aplaste
una bicicleta.
Rómpale
una pierna

A ti mi cham,
Yu'un ximuyubaj xa,
Xitze'in xa,
Kajval.

Y si
se muere,
voy a estar
riendo.

Tik'bun jun kuchilu
Ta yo'onton.
Tik'bun jun lavux
Ta sbek'tal un.

Métele un cuchillo
en su corazón.
Clávale un clavo
en su cuerpo.

Tik'bun
Jun torox
Ta xmixik
Tik'bun
Jun vonon
Ta sjol
Tik'bun
Jun jinich'
Ta xchinkin.

Que una
termita
gigante
crezca
en su ombligo
una avispota
una hormiga
en su
oreja.

O´loluk me
Ta sba sjol,
O´loluk me
Ta yav ya'al.

que penetre
nueve veces
en su cráneo
el veneno.

Steuk xa bal,
Balun seteuk xa bal
Jun xchial ye,
Jun chan ok'ni'.
Balun chan ok'ni'.

Los nueve
venenos
de la culebra
de cuatro
narices.

Tenbun ta tzo'
Li yanimae
Kajval.

Aviéntale
a la mierda
su ánima.

Ti jun xuvite,
Lekuk xa xve',
Lekuk xa xuch' vo'
Ta jun xch'ulel.
Ak'o lekuk xa xve'
Ta yat yu'un.
Kajval.

Que los gusanos
coman su alma,
coman
su miembro.

Ak'o ti'nuk
Li xch'ute,
Ak'o t'inuk
Li yo'ontone.
Makbun ta snuk'
Ti jun chenek'e.

Que se
agrande
su panza.
Que se
atragante
con un frijol.

Ak'o yak'
Jun tza'nel.
Ak'o xtakij
Ti yipe.
Ak'o smutz.
O' bal
Ti yate, Kajval.

Dále chorrillo,
séquenle
su semen.
Hazle
chiquita
chiquita
su verga.

Mu xu' xjatav, Kajval,	Que no
Yu'un li' xlaj tavox,	se vaya
Tak'obe, Kajval.	escapar.
Ak'o xcham o ta stem,	Agárrenlo,
Ta svayeb,	mátenlo
Kajval.	en su cama.

El texto en *bats'i k'op*, o tsotsil (del centro, de Chamula), que arriba transcribimos íntegramente, junto con su traducción al español, se titula "Te ta stoj ta sbek'tal, Kajval" o "Hechizo para matar al hombre infiel". Es atribuido a Tonik Nibak, a quien, por razones que se explicarán más tarde, no presentamos como autora; la traducción es de Ámbar Past. Su versión escrita es parte del libro *Conjuros y ebriedades*. *Cantos de mujeres mayas,* publicado por el Taller Leñateros en 1997.[1] Este colectivo editorial, ubicado en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, fue fundado en 1975. Llevado principalmente por tsotsiles, tzeltales y tojolabales, el taller tiene como misión principal rescatar y difundir expresiones textuales y plásticas de los pueblos mayas, así como técnicas artesanales de elaboración de materiales, especialmente, de tintas y papel.

En el presente trabajo brindaremos una serie de reflexiones en torno a una sola interrogante: ¿es este texto una pieza literaria? Nuestro objetivo es despertar respuestas en el lector a partir de tres ángulos: el de la función poética del lenguaje, el de la construcción del canon literario y el del Estado mexicano. Para ello, en la siguiente sección reflexionaremos sobre

[1] Aclaramos que la versión del conjuro aquí transcrita no es exactamente la que se publica en el libro mencionado, sino la que aparece en una publicación que sólo contiene este conjuro, al que referimos como Nibak (2007). Elegimos esta versión porque es a la que primero tuvimos acceso y la que más nos gusta. Esta versión difiere de la que aparece en *Conjuros y ebriedades* en pequeños detalles de contenido, puntuación y, sobre todo, en la forma en la que está dispuesto el texto en renglones: en Nibak (2007), el texto se distribuye a lo largo de numerosos renglones cortos, mientras que en *Conjuros y ebriedades*, está presentado en menos y más largos renglones.

la función poética y la diversidad lingüística en relación con "Hechizo para matar al hombre infiel". Posteriormente, en la tercera sección, problematizaremos la relación entre canon y mercado literarios y la recepción de textos como este conjuro. Después, en la cuarta sección, discutiremos la participación de las políticas lingüísticas nacionales y de la actuación del Estado mexicano en la determinación de lo que son obras literarias en lenguas indígenas. Finalmente, en la quinta sección, ofreceremos conclusiones generales.

Hechizo, conjuros y función poética desde la diversidad lingüística

Para poder responder la interrogante de si "Hechizo para matar al hombre infiel" es (o tiene el potencial de ser) una obra literaria, lo primero que haremos es determinar cómo la función del lenguaje que en él predomina es la poética. A continuación nos daremos a la tarea de responder a ello en primera instancia y, posteriormente, reflexionaremos sobre la diversidad poética, en correspondencia con la diversidad lingüística.

La función poética del lenguaje y sus componentes

En su artículo "Linguistics and poetics", Roman Jakobson (1960) plantea la intervención de varios actores en cualquier evento comunicativo: el *emisor*, que envía un *mensaje* al *destinatario* en un *contexto* al que se hace referencia; esto mediante un *código* común y gracias a un medio o situación de *contacto*. A cada uno de estos actores le corresponde una función específica del lenguaje. Al mensaje le corresponde la *función poética* que, como veremos, comprende la composición del mismo.

Aunque, como concibió Jackobson, todas (o casi todas) las funciones del lenguaje están implicadas en las distintas manifestaciones comunicativas, al menos en ciertas tradiciones discursivas predomina una en particular, la poética. Así pasa, por ejemplo, con la creación de un poema o eslogan publicitario: emisor, mensaje, destinatario, contexto, código y contacto están presentes, de la misma manera que lo están sus funciones

correspondientes, pero lo crucial en estos textos es el modo en que están construidos, es decir, la elección y disposición de sus estructuras lingüísticas, desde los fonemas, pasando por las palabras, sintagmas y oraciones, hasta los párrafos. La forma es preponderante, pues ésta es el medio para conseguir un efecto estético.

En "Hechizo para matar al hombre infiel" se utilizan diferentes mecanismos poéticos, es decir, diferentes manipulaciones de las estructuras del tsotsil, que pretenden causar ciertas sensaciones e impresiones y cuya emergencia está anticipada por la misma razón de existencia del texto. Y, como sostiene Pitarch (2013) acerca de otra tradición discursiva, los cantos que pronuncian los chamanes tzeltales en ceremonias de curación, "la belleza fragante de los cantos forma parte de su eficacia terapéutica. Como sucede con la poesía y el arte, los cantos despiertan fuerzas latentes de la percepción" (25). Uno de los mecanismos en el conjuro es la utilización de frases redundantes, es decir, que esencialmente dicen "lo mismo", como *oxlajuneb Me'Riapo* ('trece viejas diablas') seguido de *oxlajuneb Me' Pukuj* 'trece demonios', o *ak'o xcham o ta stem* ('que se muera en su cama'), seguido de *ta svayeb* ('en su lecho'); como explica Martínez Pérez (comunicación personal, 5 de octubre de 2018),[2] la repetición de frases en textos tsotsiles está asociada a un registro de habla muy formal y ceremonial. Otro rasgo relevante, es la elección de cierto léxico, inusual en habla cotidiana pero muy propio de rezos y conjuros, como *xch'ulel* ('alma' o 'energía') (Girón, comunicación personal, 6 de octubre de 2018).[3] Otro rasgo es el uso de metáforas, como

[2] Margarita Martínez Pérez, nativo-hablante de tsotsil (del este alto, de Huixtán, Chiapas), es Licenciada en Sociología por la Universidad Autónoma de Chiapas y Maestra y Doctora en Lingüística Indoamericana por el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social. Su campo de especialidad es la lingüística indoamericana, la antropología, la psicología sociocultural del desarrollo y la educación.

[3] Marco Girón, fotógrafo de profesión, es originario de Tenejapa, Chiapas. Su lengua materna es el tseltal (del occidente), pero también habla tsotsil, debido a la estrecha relación comercial, geográfica y lingüística con los

en *likuk jun ik' ta yo'onton, ak'o stupuk snichim* ('que comience un viento en su corazón, que apague su flor'), donde *snichim*, que significa 'flor', se refiere a la vela o luz que sostiene la vida (Martínez Pérez).

Ahora bien, inspirados en la propuesta de Aguilar (2015b), reconocemos cinco componentes clave en las tradiciones discursivas cuya función preponderante es la poética: los propósitos, los rituales, los ejercedores y los soportes. A continuación caracterizamos cada uno y los identificamos en "Hechizo para matar al hombre infiel".

Propósito

Los textos de una tradición discursiva persiguen por lo general un fin específico, como protestar, en el caso de los cantos en las manifestaciones, o brindar apoyo efusivo, en el caso de las porras en los partidos de futbol. Los conjuros, por ejemplo, se pronuncian para conseguir que algo suceda o no suceda, como curar a una persona o impedir un fenómeno natural. Y son mágicos, es decir, se pretende producir resultados que son contrarios a las leyes de este mundo mediante el establecimiento de contacto con el mundo sobrenatural, sus entidades y su orden.

"Hechizo para matar al hombre infiel", como vimos, se enuncia para castigar a un hombre que haya sostenido una relación amorosa con otra persona que no sea su pareja. Concordando con este objetivo, se constituye de oraciones con contenido orientado al futuro, que se pueden interpretar como deseos (por ejemplo, *ak'o snup ta be jun visikleta* 'que lo aplaste una bicicleta') u órdenes (por ejemplo, *tik'bun jun kuchilu ta yo'onton* 'métele un cuchillo en su corazón') de que se cause daño. Cabe mencionar que Martínez Pérez y Girón coinciden en señalar que la potencia del deseo maligno en este texto, que ya de por sí llama la atención porque entre los pueblos

habitantes de Kotolte'. El abuelo de Marco es curandero, razón por la cual está muy familiarizado con la tradición de los rezos y conjuros entre los tseltales y tsotsiles.

mayas está muy censurado desear mal a las personas, es especialmente cimbreante por la forma en la que se expresa, por la inclusión de oraciones como las mencionadas, por la evocación de entidades malignas (*Me'Riapo* 'diablos mujer'), por sentencias como *a ti mi cham, yu'un ximuyubaj xa, xitze'in xa* ('y si se muere, entonces seré feliz, me reiré').

Así, podemos concluir que es en la expresión de la función poética que encontramos uno de los efectos más perturbadores del texto: el propósito de que muera el "infiel" y que está dirigido por la misma palabra en su función poética. Además, la relación palabra-cuerpo nos refiere al hábitat cultural o estatus de acción de esta misma palabra y obliga al "lector" del texto a dirigir su percepción precisamente hacia su función como ritual "verdadero" para matar a un infiel, es decir, efectivo. Se podría hasta decir que hay algo de fabulación en este hechizo, pero más bien hay que estar atentos a lo que el mismo texto nos obliga desde su propio deseo: renunciar a una simple fabulación sobre la realidad representada y/o deseada; más bien, el hechizo es un ritual de palabra y obra en que lo dicho y lo actuado funcionan como unidad de sentido, lo que implicaría hacer el esfuerzo para abrirse a la comprensión del dinamismo de la región cultural en el que se produce y transmite el hechizo.

Rituales

Alrededor de un texto tiene lugar una serie de eventos asociados histórica y culturalmente con la tradición discursiva que el texto ejemplifica. Como explica Aguilar (2015b), "estos espacios son los propicios para ejercer la función poética de la lengua; son este tipo de rituales los necesarios para que el tiempo extraordinario de la gramática tenga lugar". Por ejemplo, los cantos chamánicos tzeltales estudiados por Pitarch (2013) deben transitar por dos rituales. Primero, deben llegar en sueños a los chamanes desde el ámbito sagrado; soñando, los chamanes reciben la visita de espíritus que depositan en su corazón el libro contenedor de los cantos. Segundo, estos

cantos deben ser "leídos" desde el libro en ceremonias de protección y curación de la salud.

Similarmente, en el caso de "Hechizo para matar al hombre infiel", también es fundamental que este, mediante un sueño, haya sido entregado a una conjuradora por sus antepasados, los primeros Padresmadres, quienes conservan todos los conjuros en el Gran Libro (Poniatowska, 2007). Asimismo, también es fundamental que este sea enunciado en situaciones ceremoniales compatibles con alcanzar su propósito castigador.

Ejercedores

Cada tradición discursiva perfila su ejercedor ideal. Se trata de los individuos asignados a través de los rituales que legitiman un texto como ejemplar de la tradición. En el caso de los conjuros a los que pertenece nuestro ejemplo en estudio, parece que el perfil de los ejercedores incluye al menos dos características: ser mujer y haber soñado el texto. También parece ser relevante que las conjuradoras hayan nacido con el don de serlo y lo hayan detectado, a través de los sueños, desde la infancia (Poniatowska, 2007).[4]

Soportes

Para caracterizar este componente, citamos directamente la reflexión de Aguilar (2015b):

> Los soportes que los textos de la función poética tienen en las tradiciones son, por ahora, el papel o la pantalla, es decir, un soporte gráfico o un soporte oral. Tal vez deba ser más específica: el aspecto oral de la tradición oral sólo es su ejecución. En realidad los textos de la tradición oral viven en la memoria: cuando se narran o se enuncian es entonces que son oralizados, casi del mismo modo que un texto

[4] Girón, quien si bien desconoce la forma en la que exactamente fueron concebidos los conjuros contenidos en *Conjuros y ebriedades*, está familiarizado con la tradición de los rezos y cantos entre los curanderos, sugiere que probablemente no es que éstos como tal hayan sido soñados, sino más bien aprendidos de otros miembros de la comunidad, pero una vez que las curanderas hayan experimentado un sueño en que lo entregado es el don de recitarlos.

> escrito es oralizado cuando se hace una lectura en voz alta. Los textos de la función poética que tienen como soporte la memoria habitan en muchas personas al mismo tiempo, habitan en la mente de todos los ejercedores de dicha función. Nadie puede ser el autor de algo que le ha sido transmitido pero, al mismo tiempo, todos pueden serlo: todos pueden ir reescribiéndolo en la memoria de manera que en la siguiente oralización ningún texto seguirá siendo el mismo. Lo que es invariante en todas las versiones de un texto es el texto verdadero, un texto que estará siempre abierto a la transformación, a la reescritura, a la reinvención: un corpus abierto y cuya vida depende de las intervenciones constantes de los que lo albergan. Un texto de esta tradición tiene como soporte la memoria de todos los ejercedores de la tradición poética y sus escuchas. En última instancia, el soporte de la tradición oral no es la oralidad, es la comunidad. La función social de la función poética de la lengua se vuelve entonces un requisito fundamental para conformar el canon en esta tradición.

Determinar el soporte de "Hechizo para matar al hombre infiel" es particularmente interesante porque, por un lado, se trata de textos emitidos por conjuradoras que típicamente no saben leer o escribir textos del mundo cotidiano, pero, por otro lado, como ya se mencionó, éstos son concebidos como textos plasmados en el Gran Libro que atesoran los antepasados Padresmadres en el mundo sagrado, y que transmiten a las conjuradoras para que los lean desde su corazón. En otras palabras, hay memoria y creación, oralidad y escritura involucrados.

Diversidad lingüística, diversidad poética

Actualmente en el mundo se hablan aproximadamente siete mil lenguas distintas. México es un territorio clave en cuanto a este tema se refiere, ya que es uno de los diez países con mayor diversidad lingüística del mundo: en él se hablan más de trescientas sesenta y cinco variantes lingüísticas, pertenecientes a más de setenta agrupaciones, pertenecientes a doce familias, incluyendo las lenguas indígenas, las distintas variantes de español, otras lenguas indoeuropeas y la Lengua de Señas Mexicana.

Considerando los datos previos, podemos hacer un cálculo de la magnitud, si es que interesase medirla, de la multiplicidad de poéticas existentes en un espacio como el territorio

mexicano. Tal ecuación debería incluir tanto el número de variantes lingüísticas, con sus rasgos gramaticales tan disímiles, como los pueblos que las hablan y su diversidad de rituales, ejercedores, soportes, espacios y propósitos. El resultado es un vasto y diverso grupo de tradiciones discursivas, como los cantos de los *mitotes* coras, los *tlatlahtolli* nahuas, los *libana* zapotecas, las canciones ceremoniales de los pai pai, los discursos de boda chinantecos, etcétera. Como resume Aguilar-Gil (2015b), "los mecanismos para llamar la atención sobre la forma y no sólo sobre el mensaje son distintos de lengua a lengua, de cultura a cultura. Los métodos utilizados para torcer la forma ordinaria de la lengua cotidiana y dar el efecto de 'tiempo sagrado' lingüístico forman parte del inventario de la poética de cada lengua".

Por otro lado, tan notable como es la diversidad de los mecanismos poéticos entre las lenguas y sus culturas, lo es la universalidad de los mismos, que nos revela sobre lo común y duradero entre los grupos humanos a lo largo de su historia. Como dice Pitarch en relación con los cantos chamánicos:

> ...asombroso que cantos chamánicos pronunciados por gente tan distante entre sí, como los cazadores siberianos, los campesinos de los Himalayas, los recolectores del interior de Borneo o los indígenas de las Américas resulten tan sumamente parecidos: en su estilo de enunciación, en sus temas, en la forma en que definen los males que tratan. Son poblaciones sin una relación histórica aparente desde hace miles de años (24).

Lamentablemente, tanto la diversidad como universalidad de los mecanismos poéticos están en franco peligro de desaparición en virtud de que, como es bien sabido, lo están las lenguas y culturas que las albergan (más de la mitad de ellas es probable que desaparezca en los próximos 100 años). Esta pérdida de los ámbitos de creación, recreación y transmisión de los textos poéticos originarios no solamente supone una tragedia irreversible para el inventario del patrimonio humano intangible. Crucialmente, revela el estadio final de la violación histórica entre los pueblos al derecho humano de vivir en la lengua y cultura maternas. Aunque este último

punto escapa los límites del presente capítulo, no podemos dejar de señalarlo.

Recapitulando, hemos visto en esta sección cómo “Hechizo para matar al hombre infiel” es un texto cuya función esencial es la poética: la elección y disposición de las estructuras del tsotsil, así como los correspondientes rituales, ejercedores, soportes y propósito, los cuales lo legitiman como ejemplar de tradición discursiva de los conjuros, participan de la generación de una experiencia estética. Con todo esto en mente, la siguiente pregunta por respondernos es si la naturaleza poética del conjuro es o no “suficiente” para considerarlo un objeto literario y por qué. De ello hablaremos en la siguiente sección.

UN MUNDO SIN CANON ES POSIBLE… Y EXISTE: PERTURBACIONES Y CONJUROS ANTE UNA DEFINICIÓN CULTA DE LITERATURA

¿Dónde encontramos los mecanismos que permiten identificar la manera en cómo se canonizan las obras literarias? ¿En qué momento este cambio de estatuto de las expresiones estéticas afecta directamente a los criterios para considerar los valores artísticos y sociales de determinadas expresiones? ¿Qué papel juegan las instituciones literarias y culturales, como el Estado y el mercado o la industrial editorial, en esta función canónica? ¿Es pertinente plantear que ciertas expresiones poéticas y narrativas ajenas a esta función canonizante aspiren a ser canonizadas? En este apartado intentaremos problematizar en torno a estas preguntas a la luz del conjuro en estudio.

Bloom y la función canonizante

En el libro *El canon occidental*, con un subtítulo igual de panorámico (*La escuela y los libros de todas las épocas*), Harold Bloom (2015) es enfático en su criterio canónico, el cual le permite elegir y eliminar ciertas obras literarias que pertenecen a determinadas tradiciones culturales. Este autor establece una jerarquía en la literatura de Occidente y nos deja ver el fun-

cionamiento de la canonización literaria. Su estrategia consiste en aislar cualidades para conceder autoridad a los autores elegidos: "Este libro estudia a veintiséis escritores, necesariamente con cierta nostalgia, puesto que pretendo aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades de nuestra cultura" (Bloom 11).

Esta pretensión canónica es tan sólo uno de los ejemplos más perturbadores y ambiciosos en la operación letrada de canonizar: expresa gustos y preferencias particulares y los presenta como "universales". Además, esta selección canónica es museificadora (es decir, constituye una acción política y cultural destinada a confinar e incluso petrificar un "objeto"), y tiene como consecuencia la aparente neutralización de ciertas tradiciones literarias y culturales. También se suma el hecho de que Bloom precisamente "universaliza" y vuelve sentido común su propia tradición literaria, angloparlante, eurocéntrica y aparentemente culta, que se impone a otras tradiciones literarias y culturales precisamente desde "afuera" de ellas.

Desafortunadamente, el alcance de esta función canónica de cierta crítica e historiografía literaria no sólo se queda en declarar superiores a unos textos y autores respecto a otros; crucialmente, también es la clave para determinar los límites y alcances de lo literario. Una función similar cumple la liturgia de canonización que se lleva a cabo desde el Estado-nación: mediante premios, becas, publicaciones, etcétera, se selecciona y jerarquiza el saber literario de la "nación mexicana"; este saber literario elegido para canonizar se privilegia en su divulgación como literatura nacional. Es necesario recordar que el Estado nacional homogéneo, criollo, surge en el siglo XIX bajo la consigna romántica de nacionalizar la literatura, hacerla "nuestra", "mexicana", como sostenían, por ejemplo, los integrantes de la Academia de Letrán, (Ruedas de la Serna, 1985). ¿Cuál era ese "nosotros" romántico del siglo XIX que hasta la fecha funciona como el mecanismo canónico para que, desde el Estado-nación, se realicen los recortes de lo que se va a considerar "literatura nacional"? Un *nosotros* criollo,

liberal, hispanizante, quizás después "mestizo" y que, como afirma Mariátegui en el caso del Perú, está poseído por un "espíritu de casta de los 'encomenderos' coloniales", el cual "inspira sus esenciales proposiciones críticas que casi invariablemente se resuelven en españolismo, colonialismo, aristocratismo" (Mariátegui 242).

¿Qué tipo de poder aprovecha el funcionamiento de estrategias de canonización para definir, controlar y usar las jerarquías del canon literario? Al menos podemos identificar al Estado-nación y al mercado, este último actualmente en su forma de industria editorial. Quizás por esta misma tentación de canonizar a las literaturas y dejar fuera el proceso histórico, social y poético de las diferentes prácticas literarias es que también es sumamente cuestionable trabajar con la idea de que existe un sistema totalizador que rige históricamente a la "literatura" mexicana o latinoamericana. Como afirma Martin Lienhard: "Si queremos enfocar no sólo la Literatura (con mayúscula) producida por y para las élites europeizadas, sino todo el abanico de las prácticas 'literarias' –en un sentido muy amplio– que se vienen realizando en América Latina, resulta extremadamente difícil integrarlas a un sistema totalizador. De una práctica para otra, en efecto, tanto el espacio geográfico como el espacio social pertinente para su producción-recepción puede variar enormemente" (citado por De Llano 293).

Consecuencias y conjuros contra el canon nacional: un desencuentro

Una vez que se ha localizado este problema, el de los efectos de violencia cultural y política con la que se ha ejercido la función canónica tanto del Estado como de la crítica e historiografía literaria en el marco de la "nación", podemos también sumar a este campo de fuerza canonizante sus consecuencias económicas y culturales. La función canónica se resuelve también como elemento fundamental en la divulgación comercial y capitalista de las poéticas que se ofertan en la industria editorial, con sus premios, formación y manejo editorial del ca-

non. Esto es lo que Francesca Gargallo ha llamado, de manera un tanto irónica, como el proceso de "alfaguarización" de la literatura mexicana y latinoamericana. Y así, lo que tenemos como normalidad canónica, es esa lectura especializada y privatizadora que ha hegemonizado casi todos los ámbitos de la lectura en su versión masificada. El mercado editorial, junto con el Estado-nación, se erigen en las máximas autoridades para fijar y negociar el valor artístico e histórico de los textos. También despojan al lector ampliado, no culto o no especializado o que abiertamente proviene de ámbitos predominantemente orales en comunidades cuya diversidad lingüística y cultural no se ajusta al mercado editorial y gubernamental de la canonización de la literatura nacional, de su capacidad para representar sus propias experiencias de sentido poético inscritas en sus propias tradiciones y en su infinita heterogeneidad social y cultural.

Quizás lo que queremos señalar en esta apartado es lo siguiente: el "choque de mundos", en el que lo nacional literario ya canonizado no se ajusta a la heterogeneidad social y cultural de la "nación", o de las naciones, pueblos y comunidades cuya diversidad lingüística y cultural funcionan desde hace mucho tiempo mediante otras prácticas culturales, narrativas y poéticas, que se resisten a la lógica totalizadora y canónica tanto del Estado-nación homogéneo como de la industria editorial, y que en este trabajo están representadas tanto en "Hechizo para matar al hombre infiel" como en los conjuros, pero que se extienden a otras formas discursivas y sociales propias de diferentes comunidades y pueblos. La función canónica es incompatible con esta heterogeneidad social y cultural, digamos que para pensar la dimensión poética o artística de estas prácticas es necesario colocarlas en otra perspectiva diferente a la de su posible integración al canon literario nacional o discutir desde esta perspectiva su condición de "literatura".

El primer desencuentro entre lo canonizable y las prácticas poéticas y narrativas de las comunidades biculturales o cuya diversidad lingüística es negada o "sometida" al espíritu de

encomienda gubernamental y mercantil se puede apreciar en la incompatibilidad de géneros discursivos: ni novelas, ni cuentos, ni poemas… más bien: conjuros, discursos, cantos; voces y huellas que muchas veces son captadas por la letra escrita para el análisis especializado de su condición de poéticas de una comunidad, pero cuya vida propia como expresión social, ritual, cultural y poética existe en su propio espacio de representación con absoluta autonomía respecto a su posible valoración canónica. En este sentido, son pertinentes las palabras de Lienhard:

> A condición de verlas como entidades dinámicas, las "regiones culturales" creadas, modificadas y a veces también borradas por la historia constituyen, sin duda, un instrumento útil para el estudio de las prácticas literarias, pero no nos eximen del trabajo de distinguir, en su interior, los "espacios" pertinentes para cada una de las prácticas concretas: orales o escriturales, "elitistas" o "populares", locales, nacionales o internacionalizadas. La "totalidad contradictoria", concepto elaborado por Antonio Cornejo Polar, permite captar la coexistencia contradictoria de prácticas diversísimas en un espacio-tiempo dado, pero concede una importancia excesiva a los territorios nacionales. Si la convivencia de diversos y opuestos grupos socio-culturales en un mismo territorio nacional implica una experiencia histórica "común", ésta es vivida de modo distinto, por ejemplo, por un campesino quechua-aymara o un intelectual urbano peruano o boliviano. Si la práctica del intelectual urbano se inscribe ante todo en el territorio del estado "nacional", la del campesinado quechua-aymara remite a espacios a la vez locales y, en términos de las fronteras modernas, supranacionales. Un campesino aymara peruano comparte con un campesino aymara boliviano no sólo la misma tradición cultural prehispánica, sino también la experiencia de una idéntica opresión colonial y republicana. Según el punto de vista, pues, el territorio nacional puede resultar demasiado grande o demasiado chico para evaluar las prácticas "literarias" (citado por De Llano 294).

¿Canonizar o no canonizar?, ¿será ésa la cuestión?

Así, más que exponer un argumento sobre la posible canonización de ciertas prácticas narrativas de comunidades cuya diversidad lingüística y expresión predominante oral y ritual han pasado a la letra escrita, en este apartado señalamos los problemas de recepción de expresiones como textos compilados en *Conjuros y ebriedades*. Un problema que tiene que ver

con su misma "autoría", la cual ya nos indica su incompatibilidad con los criterios y funciones del "sistema" letrado de la "literatura". Se trata de una obra colectiva "firmada" por Ámbar Past, Xalik Guzmán Bakbolom y Petra Hernándes, pero cuyo contenido no puede simplemente atribuirse ni a las conjuradoras; esto expresa, a la vez, que su punto de partida para organizar la "obra" en su dimensión autoral y escrita es radicalmente otro.

Otro problema es identificar la diversidad de prácticas literarias regionales que quedan fuera de los ámbitos de la noción culta de "literatura". Una de éstas prácticas es la que lleva a la letra escrita la expresión de las mujeres conjuradoras que se dedican a transmitir la memoria de estas comunidades en su propia lengua. Las hablantes –las mujeres mayas– de estos conjuros han modificado el lugar de origen de sus enunciados y al hacer esto, al ir del conjuro y de la ebriedad enunciativa, oral y ritual, a la letra escrita, se sitúan en un lugar de conflicto cultural que es así desde 1492: una interacción que modifica el origen cultural y lingüístico del conjuro, que moviliza la posibilidad de su recepción en ámbitos letrados y que, como consecuencia de lo anterior, hace inviable que toda práctica narrativa que recorre este camino sea entendida como parte de un sistema literario de tendencia canonizante.

Por lo anterior, a la pregunta ¿es "Hechizo para matar al hombre infiel" literatura o no?, quizás debamos responder con otras preguntas, es decir, cambiar el enfoque sobre los problemas de poética implicados en el análisis de textos como este, por ejemplo: ¿qué papel juega la función poética del lenguaje vivo y ritual en estas expresiones? ¿Qué problemas de interpretación bicultural o de diversidad lingüística implica la recepción y análisis del hechizo en discusión? ¿Qué complejidad se genera entre esta oralidad ritual y la escritura que intenta capturar el hechizo, pero lo coloca en un horizonte de sentido ajeno a su naturaleza social y cultural? ¿Qué de esta función poética del lenguaje cuestiona la misma dinámica de la canonización y nos obliga a replantearnos qué es la literatura entendida como una heterogeneidad de

prácticas poéticas y/o narrativas de una comunidad determinada? ¿Qué mecanismos permanentes de apertura lingüística y poética son necesarios para no proyectar "lecturas" o recepciones puramente cultas sobre otras tradiciones de expresión poética, oral y ritual?

En su compilación escrita de cantos chamánicos tzeltales, Pitarch (2013) confirma el cambio de sentido en la lectura-recepción necesario para adentrarse en estas expresiones culturales y poéticas, además de presentar al canto chamánico como un camino para comprender biculturalmente este "choque de mundos" y percepciones, lo cual obliga a modular la idea previa que se tiene de la otra cultura y de la propia:

> A través de los cantos podía tratar de entender aspectos del más allá: su geografía, los espíritus, las almas, las vías de acceso… En una cultura que no se guía por un conjunto de concepciones canónicas –menos aún registradas escrituralmente–, los cantos chamánicos representan probablemente el principal conocimiento compartido acerca de la naturaleza del cosmos y el origen de la aflicción (13).

Quizás simplemente estamos ante una fractura de esa lectura especializada que exige un efecto de canonización sobre las expresiones poéticas y culturales para nacionalizarlas y/o mercantilizarlas al máximo, una fractura que nos obliga a recomenzar una reflexión crítica sobre instituciones y figuras que dictan lo que debe ser lo literario… y que representa también una oportunidad para *escuchar* las voces y murmullos de mundos que nos invitan a cambiar nuestras prácticas de lectura para acercarnos a una concepción de la palabra "pronunciada" desde esa "hemorragia verbal que se prolonga" a través de los años.

El análisis de "Hechizo para matar al hombre infiel", su consideración en tanto expresión poética de un mundo y de una lengua, también implica analizar la función de las políticas públicas gubernamentales que causan un efecto transversal en algunos de los problemas de poética y diversidad lingüística que hemos planteado, tal y como lo haremos en el siguiente apartado.

Políticas públicas atravesando el mundo poético

¿Es "Hechizo para matar al hombre infiel" una pieza de literatura? En los apartados anteriores, hemos discutido sobre la pertinencia de la pregunta anterior a través de la óptica de la poética y de un análisis sobre la relación entre la conformación del canon literario y los mercados que lo respaldan. Podemos concluir que existe un sistema que valida que un texto, oral o escrito, sea calificado como literario o no. Dentro de estos sistemas de validación que forman el canon literario, los sistemas de reconocimiento institucional juegan un papel crucial.

A diferencia de lo que sucede en otros países en los que la producción y la vida artística es impulsada por asociaciones, patronatos e instituciones fuera del control directo del Estado, en México, el Estado ha institucionalizado, al menos una parte, la producción artística en general y literaria en particular. Se han creado organismos como el Instituto Nacional de Bellas Artes o el Sistema Nacional de Creadores, con un presupuesto público asignado, un aparato burocrático y, como cualquier organismo gubernamental, unas reglas de operación. En un campo en el que es difícil medir el mérito de las obras a las que debe asignarse un presupuesto público, resulta interesante estudiar y determinar cuáles han sido los mecanismos mediante los cuales los organismos gubernamentales asignan apoyos y validan por lo tanto una producción literaria institucionalizada. Una parte de la validación del canon literario procede entonces de un elemento que parece ajeno a la creación literaria: el Estado.

En este apartado, trataremos de responder cuáles han sido los tratamientos que el Estado mexicano ha dado a las producciones poéticas en general, y literarias en particular, en lenguas mexicanas distintas del español, específicamente en lenguas indígenas. Antes de seguir, es necesario reforzar que estaremos hablando del tratamiento que dos tipos distintos de producción poética en lenguas indígenas: textos que son producto de la función poética de cada uno de los pueblos

indígenas y textos propiamente literarios en lenguas indígenas, es decir, textos, si bien escritos en lenguas indígenas, pero que se inscriben dentro del sistema literario occidental y que retoman géneros propios de esta tradición.

De la castellanización forzada al reconocimiento de la riqueza lingüística

Durante las décadas que siguieron al establecimiento del gobierno surgido de la Revolución mexicana, diferentes ideólogos de la educación, entre ellos José Vasconcelos emprendieron una tarea que consistió en castellanizar a los hablantes de los pueblos indígenas con el propósito de extinguir el uso de las lenguas indígenas bajo la idea de reforzar una identidad mexicana y crear un país en que las personas hablaran una sola lengua, llamada lengua nacional: el castellano. Lejos de la idea de crear un bilingüismo en la población hablante de lengua indígena, las campañas de castellanización no implementaron una metodología de enseñanza del castellano como segunda lengua, sino que se impuso mediante una serie de violaciones a los derechos lingüísticos de la población infantil que en esa época comenzó a asistir a las escuelas. Las palabras de Rafael Ramírez, un importante intelectual y promotor de la educación rural en México en la primera mitad del siglo XX, constituyen una muestra de la ideología detrás de la enseñanza del castellano a la población indígena; en el libro *Cómo dar a todo México un idioma: Resultado de una encuesta* (1928) instruye así a los profesores rurales:

> Pero si tú, para darles nuestra ciencia y nuestro saber, les hablas en su idioma, perderemos la fe que en ti teníamos, porque corres el peligro de ser tú el incorporado. Comenzarás por habituarte a emplear el idioma de los niños, después irá tomando sin darte cuenta las costumbres del grupo social étnico al que ellos pertenecen, luego sus formas inferiores de vida, y finalmente tú mismo te volverás un indio, es decir, una unidad más a quien incorporar. Esto que te digo no es una chanza para reír, sino una cosa seria. La vida entera de los pueblos se condensa en un lenguaje, de modo que cuando uno aprende un idioma nuevo, adquiere también nuevas formas de pensar y aun nuevas formas de vivir. Por eso yo considero como cosa muy impor-

> tante el que tú sepas enseñar el castellano como Dios manda, es decir, sin traducirlo al idioma del niño… debes tener mucho cuidado a fin de que tus niños no solamente aprendan el idioma castellano, sino que también adquieran nuestras costumbres y formas de vida que indudablemente son superiores a las suyas (47-48).

La ideología detrás de las campañas de castellanización se relacionó con la idea de que hablar una lengua indígena era señal de atraso y de poseer formas inferiores de vida. En correspondencia, los organismos gubernamentales impulsaron proyectos de castellanización para que se extinguieran las lenguas indígenas y las escuelas rurales se convirtieron en bastiones de esta tarea. Así, durante una gran parte del siglo XX, el Estado mexicano luchó por crear una población lingüísticamente homogénea.

Sin embargo, algunos proyectos se erigieron a contracorriente de esta inercia, como el convenio que en 1952 la Secretaría de Educación Pública firmó con el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) para formalizar una colaboración que se había dado desde los años del gobierno de Lázaro Cárdenas. El ILV se encargó de desarrollar procesos y materiales en distintas comunidades indígenas para la alfabetización en las lenguas locales. Para lograrlo, el ILV produjo descripciones gramaticales, vocabularios, cartillas de alfabetización, material de lectura y traducciones de textos religiosos, dada su relación con movimientos cristianos protestantes, uno de los aspectos más polémicos de esta iniciativa. En algunos de estos materiales se retomaron narraciones de tradición oral que son un intento de registrar tradiciones poéticas en las lenguas indígenas con las que se involucró este instituto. Sin embargo, el sistema de educación pública no retomó estas investigaciones y materiales y el impacto de los trabajos de este instituto no fueron suficientes para contrarrestar la política de la castellanización forzada.

A pesar de algunas voces disidentes y de la resistencia de proyectos autonómicos que cuestionaron la política lingüística del Estado mexicano, como en el caso mixe, no fue hasta en 1992 que se realizó una primera reforma al artículo

cuarto de la Constitución mexicana que reconoce los derechos de los pueblos indígenas y la composición pluricultural del país. A pesar de este primer reconocimiento, las inercias del sistema escolar continuaron reproduciendo prácticas lingüicidas.

El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 supuso un duro golpe a esta inercia. El Estado tuvo que dar respuestas a las demandas de los pueblos indígenas que quedaron plasmadas en los llamados Acuerdos de San Andrés. Sin embargo, estos acuerdos no fueron satisfactoriamente plasmados en las reformas a la Constitución mexicana, aunque, a pesar de todo, supusieron un parteaguas en las políticas de atención a pueblos indígenas que sigue repercutiendo en la vida institucional hasta el día de hoy.

Como una respuesta a los Acuerdos de San Andrés, en 2001 se realizó una reforma al artículo segundo de la Constitución mexicana que reconoce la composición pluricultural de este país que incluye el derecho a la libre determinación y preservar y enriquecer las lenguas indígenas. Relacionado con este proceso de reconocimiento de derechos, en 2003 se creó la Ley General de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas en México que tuvo como una de sus consecuencias la creación, en 2005, del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. Estos derechos lingüísticos reconocen que las lenguas indígenas son lenguas nacionales al igual que el español, en el entendido de que no existe, legalmente hablando, una lengua oficial del país.

Este breve repaso histórico evidencia que el Estado mexicano ha pasado de una postura en la que se pretendía erradicar las lenguas indígenas, y con ellas las tradiciones poéticas asociadas, a un reconocimiento de la diversidad lingüística y de su importancia. Sin embargo, este cambio legal y discursivo no ha modificado las dinámicas en la educación, en la impartición de justicia, en el sistema de salud y en otros ámbitos en donde se deben respetar los derechos lingüísticos, haciendo aún más grande la llamada brecha de implementación.

De las culturas populares a la inclusión en las Bellas Artes

En el apartado anterior planteamos el contexto histórico que da cuenta de la situación legal de las lenguas indígenas en México. Este contexto enmarca los actuales esfuerzos y políticos por reconocer la producción poética y literaria en lenguas indígenas.

En el año 1978, se creó la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas y en 1982 el Museo de las Culturas Populares dedicado a la diversidad cultural y étnica del país. Su existencia hasta la actualidad supone una clara diferenciación entre lo que el Estado considera bellas artes y lo que considera culturas populares. Las diferentes manifestaciones poéticas en lenguas indígenas que no son manifestaciones del sistema literario occidental han sido atendidas como manifestaciones populares, las recopilaciones de cancioneros, cantos rituales y otros formatos propios de la manifestación poética de los pueblos indígenas no han formado parte de lo que ha llamado literatura mexicana, si no que ha sido tratados como manifestaciones de las culturas populares. Las antologías de literatura mexicana han excluido en general la incorporación de escritores literarios en lenguas indígenas y aún más las manifestaciones poéticas no literarias.

En las últimas tres décadas las instituciones gubernamentales han intentado incorporar la diversidad lingüística en el impulso a la creación literaria en lenguas indígenas. Mientras que manifestaciones poéticas como "Hechizo para matar al hombre infiel" siguen siendo, en general, materia de estudios antropológicos, las instituciones del Estado encargadas de la materia han creado espacios para albergar la cada vez más nutrida producción literaria en lenguas indígenas. Esta producción literaria se caracteriza por utilizar los mecanismos en cuanto a géneros, autoría y medios de socialización de la tradición literaria occidental en lenguas indígenas, aunque, ciertamente, también incorpora en lo formal elementos propios de las tradiciones poéticas de las que abreva cada autor. Esta creación literaria, distinta de los mecanismos de la tradición

poética de cada lengua, ha ido encontrando espacios en el sistema estatal que se encarga de impulsar la creación literaria.

Interesantemente, la inclusión de la que hablamos en el párrafo anterior se ha hecho creando un nicho exclusivo para las lenguas indígenas. Estas lenguas tienen en común un estatus histórico y político; son lenguas que descienden de las lenguas que se hablaban en el territorio que hoy se llama México en el momento de la colonización española y han sido lenguas históricamente discriminadas y combatidas por el Estado mexicano. Fuera de esta generalización, apenas es posible hacer otras y definitivamente no hay una explicación del por qué los sistemas de reconocimiento institucional deban agrupar a lenguas indígenas con mecanismos, tradiciones, prácticas poéticas y características gramaticales radicalmente distintas entre sí. Si asumimos que no existe idea de progreso temporal en la literatura, el hecho de que en varias lenguas indígenas la producción literaria en formato occidental sea reciente no justifica crear un sistema de premios, becas y reconocimientos único para todas las lenguas indígenas, y opuesto a la literatura producida en castellano.

Durante los últimos años, se han creado premios y estímulos que hacen esta diferencia, mientras que los premios y sistemas nacionales en castellano se han mantenido en un rubro aparte, generando un nicho que no se justifica lingüísticamente, pues la categoría política de las lenguas indígenas no tiene como consecuencia que los mecanismos poéticos de estas lenguas se asemejen y que por otro lado, como conjunto, se opongan a los mecanismos poéticos del español. Los principales premios que funcionan como estímulos son el Premio Netzahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas, pionero en su tipo, pues fue creado en 1993; diez años después, en 2013, el Premio de Literaturas Indígenas de América que auspicia la Universidad de Guadalajara y se entrega en el marco de la Feria Internacional del Libro; en 2016 se creó el Premio a la Creación Literaria en Lenguas Originarias Cenzontle que convoca a quienes crean literatura en la Ciudad de México y en 2017 el Premio Erasmo Palma al Mérito

Literario Indígena que otorga el gobierno del Estado de Chihuahua a la producción literaria en las lenguas indígenas que se hablan en ese estado, el cual incluye una categoría de documentación de la tradición narrativa en lenguas indígenas.

Entre estos premios, hay un tipo que destaca particularmente, a saber, los Premios CaSa. Los CaSa a la Creación Literaria en Lengua Zapoteca se instauraron en 2011 bajo el auspicio y el impulso del maestro pintor Francisco Toledo y el Centro de las Artes de San Agustín en Oaxaca; la convocatoria se realiza a través del Gobierno del Estado de Oaxaca en colaboración con la Editorial Calamus, la Asociación Amigos del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo y la Secretaría de Cultura. A partir del año 2018, se instauran también los Premios CaSa a la Creación Literaria en Lengua Mixteca. Ambas variantes de estos premios incluyen categorías como poesía y narrativa (cuento y novela), propias de la tradición literaria occidental, pero también cuentan con la categoría llamada "Canción", que da espacio a otro tipo de manifestaciones tradicionales. Asimismo, estos premios incluyen una categoría que premia a la creación literaria para la población infantil y un premio especial para habitantes de Los Ángeles, California, dando respuesta a la realidad migrante de muchas de las comunidades oaxaqueñas. Es muy importante resaltar que estos premios están dirigidos a un conjunto de lenguas estrechamente emparentadas entre sí (lenguas zapotecas por un lado y lenguas mixtecas por otro), de manera que no reproducen la distinción que agrupa a todas las lenguas indígenas por un parte y deja al español en otra categoría (en la categoría de Bellas Artes), como si los mecanismos poéticos de todas las lenguas indígenas fueran similares e ignorando que se trata de lenguas que pertenecen a once familias lingüísticas radicalmente distintas entre sí.

Los premios de la literatura mexicana podrían ser multilingües, dado que el país lo es, o bien podrían otorgarse premios a un conjunto de lenguas emparentadas entre sí con mecanismos poéticos semejantes. Esto ya sucede con otras lenguas, el Premio Nobel de Literatura es un ejemplo de premio

multilingüe mientras que el Premio de Literatura en Lenguas Romances que se entrega en el marco de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara es un galardón que se entrega a la producción literaria en lenguas lingüísticamente emparentadas.

La división entre premios a la producción literaria en español y otros, como los mencionados anteriormente, dedicados a lenguas indígenas nos parece problemática. Si asumimos que no existe "progreso" en la literatura, entonces tal división es irrelevante, el hecho de que la escritura literaria del tipo occidental sea reciente en estas lenguas no significa nada en términos de calidad. Los poemarios en lengua me'phaa de Hubert Martínez Calleja (de los primeros poemarios publicados en esta lengua) pueden participar para un premio literario nacional entre poemarios escritos en castellano, zapoteco o maya.

Por otra parte, en el año 2018, los premios nacionales de literatura han hecho un cambio muy importante en cuanto a políticas públicas se refiere. Hasta 2017, las convocatorias para los diferentes premios nacionales de literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes contemplaban sólo las obras escritas en español, pero a partir de las convocatorias de 2018 se han abierto a la diversidad de lenguas indígenas del país. En el marco del Día Internacional de la Lengua Materna 2018, Geney Beltrán Félix, titular de la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, anunció que a partir de esa fecha los premios Bellas Artes de literatura, entre ellos el Premio Aguascalientes de poesía, podrán otorgarse a la creación literaria en cualquiera de las lenguas del país. Esta nueva situación generará dinámicas bastante interesantes, desde la elección de los jurados hasta la manera en la que los prejuicios, situaciones particulares de cada lengua y el desconocimiento que hay en general sobre la función poética en lenguas distintas a las occidentales influirán en la elección. Esta inclusión abre un debate necesario.

Además de los estímulos a la creación literaria en formato de premios, el Sistema Nacional de Creadores de Arte y el Programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las

Artes (FONCA) contemplan apoyos y becas a los creadores literarios en lenguas indígenas en categorías específicas. En el caso de la convocatoria 2018 para ingresar como creador literario en lenguas indígenas en el Sistema Nacional de Creadores de Arte, se especifican categorías de la tradición occidental como ensayo, narrativa, poesía, dramaturgia o guión. Algo similar sucede con el programa de Jóvenes Creadores del FONCA.

Ahora que hemos hecho una descripción de las políticas públicas que impulsan la producción literaria en lenguas indígenas, regresamos a nuestra pregunta: ¿es el conjuro en estudio una pieza de literatura? O, mejor dicho, ¿podría concursar este texto para los estímulos y premios creados para la producción literaria indígena? Dado que estos estímulos y premios reconocen, en general y salvo algunas excepciones, a la producción literaria entendida en términos occidentales, aún las producidas en lenguas indígenas, es muy probable que las manifestaciones poéticas en otras tradiciones no sean incluidas a menos que hayan sido plasmadas en un soporte escrito. Sin embargo, aún quedan más cuestiones por resolver, como el de la autoría o el de la versión fijada en la escritura que se presenta de un conjuro o de una pieza poética en tradiciones distintas a la occidental. La literatura y las tradiciones poéticas de los muy distintos pueblos indígenas parecen tener, en el campo de los premios y estímulos oficiales, diferencias irreconciliables.

Conclusiones

Hemos discutido "Hechizo para matar al hombre infiel" desde tres distintas esferas: desde sus características como producto de la función poética en una lengua específica, desde su posición con respecto a los mecanismos de construcción de un canon literario y desde el entramado oficial que puede reconocer este conjuro como una obra literaria o no. Hemos observado que es parte esencial de la naturaleza de este texto y del efecto estético que consigue la forma en la que está construido, la utilización de distintos mecanismos poéticos propios del tsotsil.

Desafortunadamente, también hemos notado que entre los paradigmas y mercados literarios actuales, occidentales, no parece haber espacio ni capacidad de recepción para poéticas como la que porta el conjuro. Además, hemos mostrado que este problema de incompatibilidad tiene funestas y nada accidentales implicaciones en el terreno de lo político y de lo social, cuando las otras poéticas de las que no puede dar cuenta el canon literario pertenecen a las lenguas de las naciones de un país como México, precisamente uno de los más lingüísticamente diversos del mundo: sus políticas públicas de cultura, de educación y, sobre todo, de promoción y conservación de las lenguas y culturas originarias precisamente fomentan el canon y no parecen interesarse en salvaguardar las poéticas tradicionales.

No nos oponemos a la escritura de novelas en triqui ni a los recitales de poesía en mixteco. Pero sí reprobamos la discriminación que está detrás de replicar la división gramaticalmente arbitraria entre lenguas indígenas y lenguas occidentales dentro de las políticas lingüísticas y literarias. Y por supuesto que repudiamos la violación histórica de los derechos humanos de quienes, como resultado, han elegido abandonar las prácticas culturales de sus naciones y la transmisión de sus lenguas a las siguientes generaciones. ¿Tienen solución estos problemas expuestos? ¿Es posible combatir realmente la discriminación cultural, étnica y lingüística y la violación de derechos humanos? Absolutamente; pero es el tema de otra contribución.

Lo que no escapa a nuestro alcance es subrayar la falta y gran necesidad de estudiar sistemáticamente las formas de producción de lo poético en las distintas lenguas originarias. Estamos convencidos que el desarrollo de poéticas comparadas, que aborden los mecanismos transculturales de la formación de cánones fuera de la tradición occidental y más allá de la imprenta, representa una verdadera oportunidad de entendimiento e inclusión. Por su puesto, tales proyectos representan un reto interdisciplinario, pero ¿no deberían las academias del país, tan orgullosamente desarrolladas en el campo de la antropología, la etnología, la literatura y la lingüística, estar preparadas para ello?

BIBLIOGRAFÍA



AGUILAR-GIL, Y. E., "¿Literatura? ¿indígena?", en *Letras libres*, 26 de marzo de 2015. [En línea.] <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/literatura-indigena>. [Consulta: 12 de diciembre de 2018.]

_______, "Canon, ritual y memoria de la poética", en *Cuadrivio*, 19 de abril de 2015, *dossier* número 15. [En línea.] <cuadrivio.net>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.] 2015b.

BLOOM, H., *El canon occidental*, Anagrama, 1995.

DE LLANO, A., "Voces y huellas de la oralidad: un encuentro con Martin Lienhard", en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Número: 4 y 5, 1995, pp. 293-302.

GIRÓN, Marco, Comunicación personal, 6 de octubre de 2018.

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas.* Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, 2008.

JAKOBSON, R., "Linguistics and poetics", en Thomas A. Sebeok, ed., *Style in language*. MIT Press, 1960, pp. 350-359.

MARIÁTEGUI, J. C., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Conaculta, 2015, (primera edición de 1928).

MARTÍNEZ PÉREZ, Margarita, comunicación personal, 5 de octubre de 2018.

NIBAK, T., *Hechizo para matar al hombre infiel*. Taller de Leñateros, 2007.

PITARCH, P., *La palabra fragante. Cantos chamánicos tzeltales.* México, Artes de México, 2013.

PONIATOWSKA, E. "Ámbar Past y el Taller Leñateros", en *La Jornada,* 28 de octubre de 2007. [En línea.] <https://www.jornada.

com.mx/2007/10/28/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>. [Consulta: 12 de diciembre de 2018.]

Past, Á., X. Guzmán Bakbolom y P. Hernándes, *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*. Taller de Leñateros, 1997.

Ramírez, R., *Cómo dar a todo México un idioma*. SEP, 1928.

Ruedas de la Serna, J., “La novela corta de la Academia de Letrán”, en *Revista de Historia de América*, número 99, 1985. pp. 71-72.

La mediación de la letra: el caso de los textos zapatistas

Irene Fenoglio Limón
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



El 25 de mayo de 2014, en el Caracol de La Realidad, Chiapas, el Subcomandante Insurgente Marcos,[1] vocero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, pronunció un discurso titulado "Entre la luz y la sombra" en un homenaje a Galeano, maestro zapatista asesinado unas semanas antes. Allí anuncia histriónicamente, a bombo y platillo, la "decisión colectiva" de su propia "desaparición": "siendo las 0208 del 25 de mayo del 2014 en el frente de combate suroriental del EZLN, declaro que deja de existir el conocido como Subcomandante Insurgente Marcos [...] Por mi voz ya no hablará la voz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional".[2]

Para contextualizar las razones de su "desaparición", en este discurso lleva a cabo un resumen de los objetivos políticos del

[1] El texto que se comentará en la primera parte de este trabajo es un discurso que resultó en un parteaguas en la manera de nombrar a la figura discursiva llamada "Subcomandante Marcos", pues lo que anuncia es su "muerte" y la asunción de un nuevo nombre: Subcomandante Galeano. En concordancia con esto, aquí se usará el primer nombre para referirse al personaje antes del 25 de mayo de 2014 y el segundo para citarlo después de esa fecha.

[2] A menos de que se indique lo contrario, todas las citas textuales de discursos y comunicados del EZLN provienen de la página *Enlace Zapatista* (www.enlacezapatista.org). Éstos pueden encontrarse allí de acuerdo con la fecha de emisión y el título.

movimiento desde su inicio, y la narración de cómo se fue construyendo el camino (pedregoso y con desviaciones) de su lucha. En el texto se hace hincapié en la importancia que tuvo desde el inicio el que la lucha fuera visible para ganar reconocimiento y obtener el apoyo de adeptos y simpatizantes externos al movimiento: "La guerra que levantamos nos dio el privilegio de llegar a oídos y corazones atentos y generosos en geografías cercanas y alejadas [...] conseguimos entonces la *mirada del otro, su oído, su corazón*".[3]

Que los zapatistas no sólo se ganaron la simpatía y solidaridad de muchos sectores, sino que lograron la movilización de la sociedad civil nacional e internacional, puede constatarse con la mención de algunos hitos en los que participaron enormes cantidades de personas, por ejemplo: la Consulta Nacional sobre derechos indígenas, en 1995, en la que votaron alrededor de 1 900 000 personas de dentro y fuera del país (www.cedoz.org), y la multitudinaria Marcha del Color de la Tierra, en 2001, cuya caravana fue recibida con vastas y entusiastas demostraciones de apoyo a lo largo de los puntos de su itinerario por la República mexicana. Ejemplos más recientes son los seminarios, encuentros y festivales convocados por los zapatistas, entre los cuales se cuentan el seminario Pensamiento Crítico frente a la Hidra Capitalista (2015), el Festival CompArte por la Humanidad (2017), el Festival ConCiencias por la Humanidad (2017) y el Encuentro Internacional Político, Artístico, Deportivo y Cultural de Mujeres que Luchan (2018). Si algo puede decirse de las estrategias organizativas y comunicativas del movimiento así como de su gran capacidad de convocatoria es que sin duda han sido efectivas en su objetivo de ganarse *la mirada del otro, su oído, su corazón*.[4]

[3] Las cursivas son mías.

[4] Estos datos, que además son unos cuantos ejemplos entre muchos otros, no sólo dan cuenta de la capacidad de movilización de los zapatistas, sino que también son prueba de su vigencia y actualidad. La ascendencia de la palabra zapatista sobre el acontecer nacional nuevamente se hizo evidente en el revuelo de críticas aparecidas en distintos medios, tanto

El discurso al que me he referido al principio explica que desde el primer día de la vida pública del movimiento, la atención de la sociedad no se centró en los indígenas y sus demandas, sino en Marcos, por lo que el EZLN aprovechó estratégicamente esa visibilidad:

> En la madrugada del día primero del primer mes del año de 1994, un ejército de gigantes, es decir, de indígenas rebeldes, bajó a las ciudades para con su paso sacudir el mundo. / Apenas unos días después, con la sangre de nuestros caídos aún fresca en las calles citadinas, nos dimos cuenta de que los de afuera no nos veían. / [...]
>
> Su mirada se había detenido en el único mestizo que vieron con pasamontañas, es decir que no miraron.
>
> Nuestros jefes y jefas dijeron entonces: "Sólo lo ven lo pequeño que son, hagamos a alguien tan pequeño como ellos, que a él lo vean y por él nos vean".
>
> Empezó así una compleja maniobra de distracción, un truco de magia terrible y maravillosa, una maliciosa jugada del corazón indígena que somos, la sabiduría indígena desafiaba a la modernidad en uno de sus bastiones: los medios de comunicación.
>
> Empezó entonces la construcción del personaje llamado "Marcos".[5]

A lo largo del discurso, Marcos habla de sí mismo como un personaje construido, estratégico, como "un distractor", "una botarga, un holograma", que se posicionó entre la sociedad y el EZLN mientras los zapatistas encontraban cómo hacer

impresos como digitales, desde diarios de circulación nacional e internacional hasta redes sociales como Twitter y Facebook, en respuesta a la posición zapatista frente el triunfo de Andrés Manuel López Obrador en las recientes elecciones presidenciales de julio de 2018.

[5] Todas las citas de este apartado corresponden al comunicado del 25 de mayo de 2014. Marcos, según puede leerse en este comunicado y en otros, se volvió un personaje aglutinante. Así, por ejemplo, el lema "Todos somos Marcos", que se coreó en la marcha de apoyo al EZLN en marzo de 1995, resuena con la afirmación del propio Subcomandante en el discurso que se comenta: "Marcos un día tenía los ojos azules, otro día los tenía verdes, o cafés, o miel, o negros, todo dependiendo de quién hiciera la entrevista y tomara la foto. Así fue reserva en equipos de futbol profesional, empleado en tiendas departamentales, chofer, filósofo, cineasta, y los etcéteras que pueden encontrar en los medios de paga de esos calendarios y en diversas geografías. Había un Marcos para cada ocasión, es decir, para cada entrevista".

visible su lucha de manera tal que ya no necesitaran esa mediación: "Necesitábamos tiempo para ser y para encontrar a quien supiera vernos como lo que somos". Más adelante, Marcos se refiere a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona, fechada en junio de 2005, con cuyos adherentes, por la naturaleza de la iniciativa, se estableció una retícula compleja, solidaria y cohesionada por objetivos comunes.[6] "Con la Sexta –afirma– al fin hemos encontrado quien nos mira de frente y nos saluda y abraza".

Finalmente, hace referencia al curso "La Libertad según l@s Zapatistas" también conocido como "La Escuelita", que tuvo cupo para alrededor de seis mil personas de distintas edades y nacionalidades que quisieran aprender de las comunidades sobre autonomía.[7] Al respecto de esta empresa formativa,

[6] Las Declaraciones de la Selva Lacandona han señalado el rumbo y las posiciones del EZLN a lo largo de su historia pública. La Sexta Declaración (o "la Sexta"), publicada en junio de 2005, fue redactada en un contexto posterior a la formación, en 2003, de las Juntas de Buen Gobierno y los Caracoles, los cuales son instancias de gobierno autónomo instaladas en las comunidades zapatistas. La Sexta es una iniciativa de intercambiar experiencias y formar alianzas con distintas formas de rebeldía y agrupaciones en resistencia para construir "un programa nacional de lucha [...] de izquierda o sea anticapitalista o sea antineoliberal, o sea por la justicia, la democracia y la libertad para el pueblo mexicano", buscando construir "otra forma de hacer política", como afirma dicha Declaración. Derivado de la Sexta, se organizó, con participación activa de diversos interlocutores, la Otra Campaña, una gira por los estados de la República mexicana, en la que una delegación zapatista participó, en los primeros meses de 2016, en reuniones y eventos con distintos sectores de la sociedad. Los adherentes a la Sexta constituyen actualmente una base de individuos y organizaciones de diversa índole que luchan, a lado de los zapatistas, por una nueva forma social y política.

[7] El primer nivel de la Escuelita tuvo lugar en distintas comunidades zapatistas, en tres emisiones entre agosto de 2013 y enero de 2014. Además de materiales didácticos, sesiones de estudio y experiencias directas de inmersión, se proporcionó a todos los asistentes transporte, alojamiento y comida con la intención de asegurar que tuvieran cubiertas sus necesidades para dedicarse al estudio. Los libros de texto que se proporcionaron muestran el temario del curso: *Gobierno autónomo I* y *II*, *Participación de las mujeres en el gobierno autónomo* y *Resistencia autónoma*. El segundo nivel se

en su discurso Marcos afirma que allí "nos dimos cuenta de que ya había una generación que podía mirarnos de frente, que podía escucharnos y hablarnos sin esperar guía o liderazgo, ni pretender sumisión ni seguimiento".

Es decir, entre la Sexta y la Escuelita, según se entiende en el discurso comentado, los zapatistas habían logrado constituir un interlocutor con quien establecer nuevas formas de alianza: a partir de contextos distintos (o, como ellos mismos han dicho, con otras geografías y otros calendarios), pero con metas y objetivos comunes. Cuando, según Marcos, esto sucedió, su personaje se volvió inútil y se tomó la decisión de acabar con él: "Marcos, el personaje, ya no era necesario. La nueva etapa en la lucha zapatista estaba lista". El personaje, entonces, había cumplido su misión comunicativa estratégica: captar la atención, formar cuadros militantes y simpatizantes, despertar la conciencia, movilizar cuerpos: consiguieron *la mirada del otro, su oído, su corazón*. El personaje funcionó, pues, mientras los zapatistas luchaban, al principio, por tener visibilidad y reconocimiento, y porque sus demandas fueran escuchadas; luego, por tener el apoyo del exterior (la sociedad) para construir, hacia adentro de las comunidades, instancias sociales y de gobierno autónomas, como los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas y los Caracoles. Una vez que la relación con el exterior "maduró", la mediación –según afirma el discurso– salió sobrando.

Quiero hacer aquí una breve digresión para señalar que, de la mano con lo anterior, a lo largo de las décadas los zapatistas han logrado volverse autónomos en sus formas de comunicacion. Mientras durante mucho tiempo su discurso circuló en los medios hegemónicos (por ejemplo, periódicos nacionales, editoriales comerciales, radio y televisión de paga), hoy en día los zapatistas no sólo prescinden de ellos y de hecho prohíben su acceso a las comunidades para cubrir eventos, sino que han desarrollado los suyos. Esto ha implicado un paso

cursó a distancia, a partir de materiales didácticos, entre finales de julio e inicios de agosto de 2015.

muy significativo en el camino de la autonomía, pues supone la apropiación, gestión y distribución de su discurso. La historia de este aspecto del movimiento es larga, compleja y en muchos sentidos combativa, pero baste por ahora con mencionar algunos ejemplos. En primer lugar figura el impresionante sitio web *Enlace Zapatista* (enlacezapatista.ezln.org.mx), el medio de comunicacion oficial, que contiene los comunicados y discursos actuales e históricos del EZLN, las Juntas de Buen Gobierno y el Consejo Nacional Indígena; avisos, información y materiales diversos en distintos formatos; ligas pertinentes al movimiento, y además, acceso a distintas formas de contacto, tales como redes sociales y correo electrónico. Asimismo, existen la radio zapatista y los medios audiovisuales, que han producido materiales diversos, entre los cuales figuran los videos didácticos de la Escuelita. Por otro lado, han editado y publicado numerosos libros (literarios, como *Habrá una vez* y *Hablar colores*, y no literarios, como los tres volúmenes de *El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista,* entre otros). Como puede verse, el desarrollo de la autonomía zapatista ha significado apropiarse no sólo del gobierno, la educación, la salud, la producción y comercialización de productos, sino también de las formas y medios de comunicación, aspecto muy significativo si consideramos la incidencia que su uso estratégico tuvo en el desarrollo del movimiento desde su aparición pública.

Volviendo al discurso "Entre la luz y la sombra", Marcos añade: "Podrán decir luego que lo del personaje fue ocioso. Pero una revisión honesta de esos días dirá de cuántas y cuántos voltearon a mirarnos, con agrado o desagrado, por los desfiguros de una botarga". Además de que estas palabras muestran explícitamente la necesidad de echar mano de Marcos como mediación, la frase "desfiguros de una botarga" resulta significativa para el contexto del presente texto, pues con ella Marcos quizá se refiera no sólo a los elementos histriónicos y estratégicos con base en los que construyó su personaje, sino también a sus desfiguros *literarios*. En conjunto, los "desfiguros" del "personaje" le ganaron al EZLN y a las

comunidades zapatistas lo que los pueblos indígenas no habían logrado hasta entonces: una gran visibilidad y un lugar de enunciación legitimado.

No puede negarse que tanto el personaje del Subcomandante como su papel en el EZLN y las comunidades zapatistas han sido polémicos desde que el movimiento vio la luz pública. Estos aspectos han sido ampliamente comentados (y en muchas ocasiones usados para deslegitimar al movimiento). En su libro sobre la narrativa zapatista, Kristine Vanden Berghe (2005) afirma que los estudios en torno al lugar de enunciación discursiva de los comunicados zapatistas se han centrado principlamente en dos puntos: por un lado están los cuestionamientos sobre si con la presencia de Marcos el movimiento en realidad ha favorecido o no el que los indígenas salgan de su condición de subalternidad; es decir, en torno a si el Subcomandante habla por los indígenas o si los indígenas hablan por sí mismos, si se representan a sí mismos, y luego entonces han salido de dicha posición (55-56). Por otro lado, según Vanden Berghe, la polémica gira en torno a si es legítimo que el Subcomandante represente a los indígenas (56-58). La autora critica la parcialidad de muchas de estas posiciones en tanto que, para ella, no consideran el papel de Marcos como mediación, mientras que otras, afirma, "lo definen como un médium y un puente (Bartra), un interlocutor (Romero), un pasador (Le Bot), un portavoz (Vázquez Montalbán), un intermediario (Hachez) o un *ghostwrite*r (Huffschmid)" (56-57). En cualquier caso, la intención de estas páginas es deslindarse de la discusión sobre la representatividad o autoridad enunciativa del Subcomandante Marcos/Galeano, para poner la atención en este como discursividad: el personaje, la botarga, el holograma. En específico, a continuación me centraré en su producción literaria como mediación que ha fomentado la transmisión de la "agenda" zapatista. Al final del discurso al que me he referido, el Subcomandante Marcos, en uno de sus característicos giros o juegos retóricos, se despoja de su "identidad", "desaparece" y toma, en homenaje, el nombre del maestro Galeano. Y añade: "Así que hemos decidido que Marcos

deje de existir hoy. […] Don Durito se irá con él, lo mismo que el Viejo Antonio". Entonces, así como "Marcos" se vuelve innecesario, igualmente se vuelven redundantes los dos personajes literarios que durante muchos años mediaron entre el EZLN y la sociedad, movilizando, según el caso, distintas ideas y posiciones.

Así, pues, esta "nueva etapa" que se anuncia en "La luz y la sombra" inaugura un giro discursivo. No es la primera vez que esto sucede, pues una de las características del EZLN ha sido su flexibilidad y constante redefinición de acuerdo con las circunstancias. En relación con sus comunicaciones literarias, el cambio es bastante evidente si comparamos, por ejemplo, la cantidad de textos que el Subcomandante Marcos publicó entre el levantamiento de 1994 y el 2003, año en que se inauguraron los Caracoles zapatistas. Los primeros años del zapatismo, cuando el EZLN buscaba el reconocimiento del Estado y la solidaridad de la sociedad civil, abundaron los escritos literarios, lo cual corresponde con la época de auge de Don Durito y el Viejo Antonio. En el 2003, cuando la estrategia fue fundar gobiernos autónomos al margen del Estado, prácticamente desaparecieron los textos literarios (e inició el mal llamado "silencio zapatista"). La siguiente etapa, caracterizada, como veíamos, por una nueva relación con la sociedad a partir de la Sexta y, después, la Escuelita, hace surgir a los personajes de Defensa Zapatista y el gato-perro. Este giro se hace explícito en el texto "Entre la luz y la sombra", pues allí se afirma que "[e]l gato-perro, y no un cisne, entonará ahora el canto de despedida" de Marcos.

Lo que podemos llamar "literatura zapatista" –los textos que cumplen con un "horizonte de expectativas" (Jauss) de lo que se considera literario– ha tenido una importante función mediadora en el movimiento. Como "literatura" ha implicado una especial recepción en grupos específicos: los medios, la sociedad civil, las organizaciones solidarias, los intelectuales, los simpatizantes, los artistas, etcétera.

Como veremos a continuación, cada personaje (primero Don Durito y el Viejo Antonio y después Defensa Zapatista y

el gato-perro) crea un imaginario político particular para movilizar ideas que encuentran resonancia con la dirección de las estrategias políticas del movimiento.

Don Durito de la Lacandona

Don Durito de la Lacandona aparece por primera vez en una carta del 10 de abril de 1994 ("La historia de Durito"), dirigida a una niña. Allí se presenta al personaje (cuyo verdadero nombre –él mismo aclara– es Nabucodonosor): un escarabajo altanero y pagado de sí mismo que usa lentes y fuma pipa mientras estudia "sobre el neoliberalismo y su estrategia de dominación para América Latina". La segunda aparición ocurre casi un año después, en la posdata a un comunicado del 11 de marzo de 1995 ["Durito II (El neoliberalismo visto desde la Selva Lacandona)"], situada en plena guerra contra el EZLN, ordenada por el gobierno federal días antes. En ese texto, Durito ofrece a Marcos sus conclusiones sobre el neoliberalismo, que define como "la crisis hecha doctrina económica", y lo asesora sobre estrategia militar ante la inminente ofensiva de los militares. A partir de este momento y durante 1995 y 1996, Durito es un personaje activo en los comunicados, cuyas características se van definiendo conforme pasa el tiempo: escarabajo quijotesco (Durito tiene características del Quijote, mientras que el Subcomandante Marcos adopta el papel subordinado de escudero), caballero andante, galante y defensor de los desvalidos; conoce lo mismo de poesía que de los planes de gobierno de los presidentes y ex presidentes mexicanos, y sabe tanto de historia, filosofía y literatura como de economía política y estrategia militar; es un teórico y analista de la realidad nacional y mundial y de las estrategias del poder. Durito es, sobre todo, especialista en temas de neoliberalismo y globalización. En algunos comunicados, Durito es el personaje principal del relato; en otros, interlocutor o asesor de Marcos; por igual escritor, ponente y narrador que amanuense del Subcomandante. En un buen número de comunicados, Marcos incluso "cita" a Durito o lo menciona como referencia de autoridad.

La persistencia del personaje de Durito en los comunicados de los primeros años coincide con acontecimientos importantes en el desarrollo de la historia de la lucha zapatista en el nivel local, nacional e internacional, entre los que destacan el proceso de los Acuerdos de San Andrés (1995-1996), la Consulta Nacional (1995), la participación del EZLN en el Congreso Nacional Indígena (1996), la fundación de *Aguascalientes* como lugares de confluencia de la sociedad civil y el EZLN (1994 y 1995), y el Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo (1996).

Después de diciembre de 1996, Durito no volvió a aparecer en los comunicados del EZLN sino hasta el 12 octubre de 1999, tras de lo cual lo hizo esporádicamente y en ocasiones sólo como mención. En 2003 el personaje es retomado en numerosos discursos y comunicados.[8] Esta aparición coincide con la inauguración de los Caracoles y las Juntas de Buen Gobierno, en agosto de 2013, y con ello la puesta en marcha del gobierno autónomo zapatista.

Entre 2007 y 2013 el coleóptero casi desapareció del discurso zapatista. Sin embargo, resulta significativo que haya reaparecido en el contexto de la organización de primer nivel de la primera emisión de la Escuelita Zapatista (que se llevó a cabo en agosto de 2013). Así, en julio de ese año, a unas semanas del inicio de los cursos, se publica el texto "Votán I. Un escarabajo en la red (Durito versión *freeware*)", donde Marcos afirma: "Durito me ha dicho que ahora es cuando, que qué mejor momento para hacer su reaparición que cuando un

[8] Esto puede verse reflejado en *En algún lugar de la Selva Lacandona. Aventuras y desventuras de Don Durito*, en los textos titulados "Durito y una de trenes y peatones" (enero de 2013), "Durito y una de llaves y puertas" (febrero de 2003), "Durito y una de falsas opciones" (marzo de 2003), "Durito y una de grietas... y graffitis" (abril de 2003), "Durito y una de estatuas y pájaros" (mayo de 2003), "La pluma puede ser también una espada" (octubre de 2003), "Durito y una de paredones" (noviembre de 2003), "Bienvenida a la exposición de arte que se la rifa por las comunidades indígenas zapatistas" (noviembre de 2003) y "Durito y una de tráfico vehicular" (diciembre de 2003).

pequeño, pequeñísimo número de personas, de geografías y calendarios tan dispersos, están esperando el inicio de clases en la escuelita zapatista". No obstante esta mención, el personaje de Durito no se mantuvo activo sino que, como se verá más adelante, sirvió para presentar al personaje del gato-perro, cuya función discursiva está ligada a la movilización de un ideario distinto al de Durito y el Viejo Antonio.

Vanden Berghe (2009) afirma que "los relatos sobre Durito más bien son reflexiones y juegos de escritura en apariencia espontáneos y a veces algo desordenados [... que] se construyen esencialmente con aportes de la cultura occidental contemporánea y son representativas de la era del pastiche" ("Desde" 246). Nadie mejor que Durito, un escarabajo filosófico, posmoderno y globalizado, crítico del neoliberalismo y del poder, para ganarse, en aquellos tiempos, la simpatía de las élites intelectuales de izquierdas. Asimismo, conviene recordar que la presencia constante de este personaje en los comunicados coincidió, como señalé arriba, con el Primer Encuentro Intergaláctico por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, considerado "la primera convocatoria de carácter internacional contra la mundialización neoliberal" (Observatorio 41), que visibilizó al EZLN como vanguardia de la resistencia antiglobalización.

El Viejo Antonio

En el comunicado del 28 de mayo de 1994 ("El Viejo Antonio: 'En la montaña nace la fuerza, pero no se ve hasta que llega abajo'") se introduce por primera vez a este personaje.[9] Al igual que con Durito, el contexto narrativo en que esto ocurre

[9] El Viejo Antonio es padre de Antonio, quien ya había sido nombrado en el texto "Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía" (27 de enero de 1994). Incluye un largo ensayo analítico sobre el estado de las cosas en Chiapas, escrito por Marcos en agosto de 1992, para "buscar que fuera despertando la conciencia de varios compañeros que por entonces se iban acercando a nuestra lucha". Asimismo, en el comunicado del 28 de mayo de 1994 se afirma: "el Viejo Antonio, el padre de aquel

tiene como interlocutora a una niña: en el texto, Marcos cede a la petición de Toñita de contarle un cuento y "[l]e cuento el cuento como me lo contó el Viejo Antonio". A continuación, Marcos narra, a través de la voz del Viejo Antonio, una versión politizada del mito de la creación del hombre, en la que los dioses hacen primero hombres de oro, luego de madera y finalmente de maíz, que son "las gentes buenas, los hombres y mujeres verdaderos". Marcos ofrece la interpretación de la historia: "Me contó el Viejo Antonio que las gentes de oro eran los ricos, los de piel blanca, y que las gentes de madera eran los pobres, los de piel morena [...] Le pregunté al viejo Antonio de qué color era la piel de las gentes de maíz [...] y me dijo que eran de todas la pieles pero nadie sabía bien, porque las gentes de maíz [...] no tenían rostro...". Así, puede inferirse que las "gentes de maíz" que "no tenían rostro" son los zapatistas, a quienes se representa como la esperanza de pobres y oprimidos. (Todas las citas de este apartado pertenecen al Comunicado del 28 de mayo de 1994).

Después Marcos se refiere a un tiempo anterior, "hace unos dos años, en 1992", cuando se estaban llevando a cabo reuniones con las comunidades para decidir si debían o no empezar la guerra. En el texto, la toma de decisión y su resultado se presentan desde dos perspectivas: por una parte, la de las comunidades organizadas actuales, representadas por Antonio hijo, quien le entrega a Marcos el acta que recoge el acuerdo con la resolución afirmativa de levantarse en armas. Por otra parte, "mientras la comunidad discutía lo de la guerra, el viejo Antonio me tomó del brazo y me condujo hasta el río". El Subcomandante, por medio de la ficcionalización de un diálogo entre él y el viejo,[10] da cuenta de las palabras de este último así:

Antonio del viento que se levanta en 'Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía'".

[10] La forma narrativa que suelen adoptar los textos sobre el Viejo Antonio es una conversación entre él y el Subcomandante, quien aparece representado como su aprendiz. Esta estrategia pone énfasis en el diálogo no sólo entre dos personajes, sino entre dos formas de lucha (lo cual fue fundamental en la historia del EZLN, como lo ha expresado Marcos en di-

> Cuando todo está en calma abajo, en la montaña hay tormenta, los arroyos empiezan a tomar fuerza y toman rumbo hacia la cañada [...] "Así es la lucha nuestra [...]. En la montaña nace la fuerza, pero no se ve hasta que llega abajo". Y, respondiendo mi pregunta de si él cree que ya es tiempo de empezar, agrega: "Ya es tiempo de que el río cambie color..." [...] Él me dice: "Ustedes son los arroyos y nosotros el río... tienen que bajar ya...".

Así pues, el mismo acontecimiento se narra de tal forma que el levantamiento se legitima de dos maneras: de un lado, por el proceso democrático en que participa la comunidad, ejerciendo mecanismos de toma de decisiones y, por el otro, por medio de una suerte de sabiduría ancestral que indica que las condiciones fraguadas durante siglos ya están maduras.

En esta primera aparición del personaje puede apreciarse la función narrativa que seguirá teniendo en los comunicados en los que aparecerá posteriormente: crear un imaginario legitimado por la dimensión originaria y mitológica que se moviliza en su discurso. Es importante señalar que estos textos, en oposición a los de Durito, son "tradicionales" en al menos dos sentidos. Por un lado, sus características temáticas y formales se inscriben dentro de lo que comúnmente consideraríamos un relato literario. Vanden Berghe (2009) afirma que "[l]os relatos del Viejo Antonio son breves textos cosmogónicos, fábulas y alegorías que parecen inspiradas en las tradiciones autóctonas" ("Desde" 246). De esta manera, por ejemplo, el ámbito editorial literario fácilmente ha podido apropiárselos y darles vida como productos independientes.[11]

versas ocasiones): la de las comunidades y la de los guerrilleros. Por otro lado, cuando Marcos como narrador cede la palabra al Viejo Antonio, se produce la sensación de que leemos de primera mano su palabra, lo que abona a la idea de que el Viejo Antonio fue un hombre de carne y hueso (como también lo ha especificado Marcos), de manera que se crea la vacilación sobre si lo que estamos leyendo es un diálogo ficcional o la narración de uno que ocurrió en realidad.

[11] Véanse, por ejemplo, las ediciones ilustradas publicadas, en una colección *ex profeso* (Colección El Viejo Antonio), por Ediciones Colectivo Callejero: *La historia del león y el espejo, La historia de los sueños, La historia de la espada, el árbol, la piedra y el agua, La historia de las preguntas, La historia de los colores*.

Por otro lado, también lo son en el sentido que Eric Hobsbawm confiere a la idea de "tradición inventada": una producción simbólica que "implica [...] continuidad con el pasado" para "inculcar determinados valores" (*La invención* 8).

De manera paralela aunque opuesta, Don Durito y el Viejo Antonio son personajes con características y ámbitos discursivos específicos. Mientras el primero está ligado a términos como globalización, neoliberalismo, innovación, originalidad, posmodernidad, el segundo se relaciona con otros tales como sabiduría, mito, leyenda, tradición, origen. Como apunté arriba, ambos tuvieron un papel mediador importante en los primeros años del movimiento, pero fueron perdiendo presencia conforme este encontró otras formas de hacer política.

El gato-perro y Defensa Zapatista

En el comunicado "Votán II. L@s guardian@s", fechado el 30 de julio de 2013 y dedicado a dar detalles logísticos a los asistentes a la ya próxima Escuelita, se menciona por primera vez al gato-perro, quien aquí aparece, como en los dos casos anteriores, en un contexto que tiene que ver con niños. Hacia el final del comunicado, el Subcomandante explica cómo se llevará a cabo el cuidado de los hijos menores de 12 años de los asistentes y dice, en tono bromista, que los que no se porten bien, entre otras cosas no escucharán "la maravillosa historia de *Lucezita y el gato-perro*".

Unos meses después, el 3 de noviembre de 2013, en el comunicado "Malas y no tan malas noticias" Marcos da información para quienes asistirán a la segunda y tercera emisiones del primer nivel de la Escuelita. En ese texto se disculpa porque, dice, "se supone que yo iba a abrir esta etapa con un texto muy otro [...] y con un cuento de Durito y el gato-perro". Resulta relevante que el inicio de esta "nueva etapa" deba ser inaugurada con la aparición de un nuevo personaje. El 17 de noviembre de 2013, en el comunicado "Rebobinar 3", finalmente se narra el "excepcional encuentro entre un escarabajo y un ser desconcertante"; es decir, entre Durito y el gato-perro:

– Ah, de modo que usted es… un perro.
– Miau –me respondió.
– …O más bien un gato –dije dudando.
– Guau –replicó.
– Bueno, un gato-perro –dije y me dije.
– Eso –dijo… o creí que dijo.
– Y la vida, ¿cómo va? –pregunté [...]
– A ratos vale la pena –respondió con una especie de ronroneo–. A ratos como perros y gatos –gruñó.
– ¿Es un problema de identidad? [...]
– Nah, uno no elige quién es pero sí quién puede ser –ladró desdeñoso el gato-perro. [...]
– Entonces, ¿gato o perro? –pregunté.
– Gato-perro –dijo él como señalando lo obvio.
[...]
– Pero, ¿cómo evitar el instalarse en uno de los tenebrosos cuartos de esa torva casa de espejos que es el fanatismo?
– Simple –dice lacónico el gato-perro–, no entrando. Construir muchas casas, cada quien la suya. Abandonar el miedo a la diferencia. [...] Los fanáticos de la raza, el color, el credo, el género, la política, el deporte, etcétera, son, al final de cuentas, fanáticos de sí mismos. Y todos comparten el mismo miedo a lo diferente. Y encasillan al mundo entero en la cerrada caja de las opciones excluyentes: "si no eres tal, entonces eres lo contrario".
[...]
– ¿Entonces qué hacer? –pregunta Durito [...]
– Eludir la trampa que sostiene que libertad es poder elegir entre dos opciones impuestas. Todas las opciones terminantes son una trampa. No hay sólo dos caminos, de la misma forma que no hay dos colores, dos sexos, dos creencias. Así que ni ahí, ni allá. Mejor hacer un nuevo camino que sí vaya a donde uno quiere ir.
– ¿Conclusión? –pregunta Durito.
– Ni perro, ni gato. Gato-perro, para no servirle a usted.

Esta conversación tiene varios guiños intertextuales que resultan significativos. El gato-perro, quien elude entrar a "los tenebrosos cuartos de esa torva casa de espejos que es el fanatismo" de plano no entrando a la casa y no reconociéndose siquiera en la pregunta que le hace Durito, se resiste a ser sujetado. Esta actitud hace recordar al personaje del escribiente Bartleby, del cuento de Herman Melville, quien ante cualquier indicación (es decir, ante cualquier interpelación que lo quiera "poner en un lugar") responde que "preferiría no hacerlo", resistiéndose hasta las últimas consecuencias no

sólo a asumir su lugar en el sistema sino a *reconocer* el sistema. Por otro lado, el gato-perro, siempre en resistencia, abre de manera orgánica la discusión política sobre la identidad, haciendo eco de la *différrance* derrideana. Por último, la segunda parte de la cita hace pensar en la crítica de Alain Badiou a la falsa libertad de elección en la democracia electoral, sujeta al capital y al mercado, y su propuesta de entender la política como la invención de nuevos tiempos y nuevos caminos.[12]

No es la primera vez que el discurso zapatista incorpora este tipo de reflexiones. Un ejemplo entre otros es el texto "Durito y una de falsas opciones", del 1 de marzo de 2003, que denuncia la falacia democrática de presentar una falsa alternativa entre opciones que, aunque aparentemente diferentes, son caminos que llevan al mismo lugar. No obstante, con la introducción del gato-perro se incorpora un nuevo matiz: más allá de denunciar, como veíamos, la falsa alternativa política, aquél representa la diversidad en su sentido más amplio. El personaje del gato-perro surge en el momento en que al movimiento se incorpora un vocabulario nuevo: "Loas Otroas"[13] y los "seres incomprensibles", que son utilizados por Marcos no sólo para referirse a las diversidades de género, sino a quienes, como el gato-perro, resisten en su diferencia existencial.

El gato-perro, como Durito, también es escritor y cuenta cuentos. Uno de los recursos literarios a los que acude el Subcomandante es a "citar" de su cuaderno de apuntes. En el texto "El navío", incluido en un discurso del 4 de mayo de 2015, el ahora Subcomandante Galeano explica que "los cuentos del gato-perro son muy otros. [...] Bueno, pues resulta que [...] inician así:

[12] Estas reflexiones se encuentran en las conferencias que dio Alain Badiou en Argentina en 2000, publicadas como "¿Qué es la política?", en las que de hecho hace mención al movimiento zapatista y al Subcomandante Marcos como ejemplos de nuevas formas de hacer política.

[13] En el texto llamado "El Método, la bibliografía y un *Drone* en las profundidades de las montañas del Sureste Mexicano", del 4 de mayo de 2015, se dice que "*Loas otroas* eran seres pequeños, sucios, feos, malos y malhablados. Y lo peor de todo, no se peinaban. [... N]o se podían acomodar en los esquemas que les habían enseñado".

'hay esta vez…'. O sea que [....] son muy modernos porque transcurren 'en tiempo real'".

Entre las páginas del supuesto cuaderno están los cuentos que tienen como protagonista a la niña Defensa Zapatista. Este personaje tiene un papel importante en las participaciones del Subcomandante Galeano durante el seminario "El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista", llevado a cabo del 3 al 9 de mayo de 2015 en el Caracol de Oventik y en el CIDECI de San Cristóbal de las Casas.[14] La primera aparición es en el discurso titulado "El muro y la grieta. Apuntes sobre el método zapatista" (3 de mayo de 2015), que Galeano dio en presencia de los "familiares de los ausentes de Ayotzinapa" que participaron en el seminario.[15] Los textos sobre Defensa Zapatista, editados como cuentos, han sido recogidos en el libro *Habrá una vez...,* publicado a principios de 2017, y *Hablar colores*, de junio de 2018. En ambos casos se trata de libros ilustrados.

La narrativa general que organiza *Habrá una vez...* gira en torno al esfuerzo de una niña para completar un equipo de futbol, que funciona como alegoría de la lucha zapatista. Defensa Zapatista es una niña revolucionaria y revolucionada que encarna las esperanzas de un futuro sin violencia y discriminación para niñas y mujeres. Esto se explicita en el texto que le sirve de prólogo (un fragmento de la carta que escribiera el Subcomandante Galeano a Juan Villoro Ruiz en febrero de 2016): "Una clave para entender el mensaje subterráneo del zapatismo está en los pequeños relatos que, sobre la niña indígena autodenominada 'Defensa Zapatista', aparecen aquí. / Imaginar lo que, por necesario y urgente, parece imposible: una mujer que crezca sin miedo" (5). Además

[14] Las intervenciones de los participantes en ese seminario están recogidas en tres volúmenes de *El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista*.

[15] Entre la tarde del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, alumnos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, fueron brutalmente atacados en diversos puntos y distintas ocasiones. Algunos murieron, otros fueron heridos y 43 más secuestrados. Desde entonces, las familias de los desaparecidos se han mantenido en pie de lucha exigiendo la aparición de los muchachos y el esclarecimiento de lo ocurrido.

de la formación del equipo de futbol, estos textos giran en torno a las metáforas del muro y la grieta. Un planteamiento que atraviesa los cuentos es mostrar que el muro, "impávido, poderoso, inmutable, sordo, ciego" (8), el "muro de la historia" (7), y que representa al sistema del capitalismo neoliberal, no es eterno sino, aunque parezca lo contrario, vulnerable. Los zapatistas, junto con otros personajes que aparecen en los cuentos, se dedican a hacerle mella, a agrandar la grieta para "imaginar todo lo que se podrá hacer mañana" (10). Por su parte, los cuentos incluidos en el libro *Hablar colores* también tratan sobre Defensa Zapatista, pero tienen la particularidad de que incorporan a Elías Contreras, personaje de *Muertos incómodos (falta lo que falta),* novela escrita por entregas y a cuatro manos entre el Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II.[16]

Así, entonces, los personajes del gato-perro y Defensa son mediadores (literarios) de los nuevos discursos zapatistas. Mientras, como se mostró arriba, Durito verbalizaba, entre otras cosas pero predominantemente, la crítica al neoliberalismo, a partir de disquisiciones de estilo posmoderno, su contraparte el Viejo Antonio, conectaba la lucha zapatista con una cosmología ancestral. Estos dos personajes estuvieron presentes en los textos durante un tiempo particular de la historia del EZLN que, como se explicó arriba, buscaba ganarse "la mirada del otro, su oído, su corazón". Después de la fundación de los Caracoles y la formalización del gobierno autónomo en las comunidades, y a partir de la iniciativa de la Sexta, la relación con la sociedad modificó su rumbo. Así, los esfuerzos de construir nuevas formas de la política han requerido de nuevos personajes con características y tramas distintas de las anteriores.

[16] Los textos fueron publicados en formato de libro por Joaquín Mortiz en 2005.

BIBLIOGRAFÍA



Badiou, Alain, "¿Qué es la política?", conferencias de Alain Badiou. *Antroposmoderno*. [En línea.] <www.antroposmoderno.com>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

Centro de Documentación sobre Zapatismo (cedoz). [En línea.] <www.cedoz.org>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

Observatorio Social de América Latina. "Cronología internacional del movimiento antimundialización", en *Revista OSAL* 3, 2001, en *Bantaba. Recursos para el desarrollo humano, la educación global y la participación ciudadana*. [En línea.] <www.bantaba.ehu.es> [Consulta: 31 de agosto, 2018.].

Enlace Zapatista. [En línea.] <www.enlacezapatista.ezln.org.mx>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

Hobsbawm, Eric, "Introducción: la invención de la tradición", en Eric Hobsbawm y Terence Ranger, eds., *La invención de la tradición*. Crítica, 2002, pp. 7-21.

Jauss, Hans Robert, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013. pp. 151-207.

Melville, Herman, "Bartleby, el escribiente". *Biblioteca Virtual Universal*. [En línea.] <www.biblioteca.org.ar>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

Subcomandante Insurgente Marcos. *En algún lugar de la Selva Lacandona. Aventuras y desventuras de Don Durito*. Ediciones y Gráficos Eón, 2008.

_______, y Paco Ignacio Taibo II. *Muertos incómodos (falta lo que falta)*. Joaquín Mortiz. 2005.

Subcomandante Insurgente Galeano, *Hablar colores*. Sin datos, 2018.

———, “Entre la luz y la sombra”, 25 de mayo de 2014, *Enlace Zapatista*. [En línea.] <www.enlacezapatista.ezln.org.mx>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

———, “El Método, la bibliografía y un Drone en las profundidades de las montañas del sureste Mexicano”, 4 de mayo de 2015, *Enlace Zapatista*. [En línea.] <www.enlacezapatista.ezln.org.mx>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

———, “El navío”, 4 de mayo de 2015, *Enlace Zapatista*. [En línea.] <www.enlacezapatista.ezln.org.mx>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

———, “El muro y la grieta. Apuntes sobre el método zapatista”, 3 de mayo de 2015, Enlace Zapatista. [En línea.] <www.enlacezapatista.ezln.org.mx>. [Consulta: 31 de agosto, 2018.]

———, *Habrá una vez...* Sin datos.

Vanden Berghe, Kristine, “Desde las montañas del Sureste”, en José Carlos González Boixo, ed., *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Iberoamericana, Vervuert, 2009.

———, *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*. Iberoamericana, Vervuert, 2005.

vv. aa. *El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista,* vols. I, II, III. Sin datos.

El giro intersubjetivo: una lectura de la poesía mexicana reciente en estado de teoría

José Ramón Ruisánchez Serra
University of Houston

a Jacobo Sefami

Este árbol que se abre al cielo y al viento
en enredadas ramas,
en densas, torneadas ramas
que fluyen
y se empapan de sombras,
que arden desde la tierra
y se elevan; que enraizan su alto fuego
en la tierra, sus altas llamas;
este árbol suave que se extiende como una
ofrenda
e irradia; que guarda
entre su corteza
y en el áureo relato
de su resina,
al sol;
este árbol que nombra, que desdobla sus
impulsos
como un augurio, un aliento
que encarna
y su insondable fuerza;
este árbol ígneo, y vasto,
y entrañable
y fugaz. (Bracho 10)



Comienzo citando "Enebro ante la ventana" del *Marfa, Texas*, de Coral Bracho (1951). Arrancar con una cita es un homenaje a *Mimesis,* el libro clásico de Erich Auerbach, donde los fragmentos de los textos literarios abren el espacio de cada

capítulo, confiándole primero a cada lector la posibilidad de habitar esas líneas, sin la mediación del crítico. Este gesto plantea el fundamento de estas páginas.

Trato de evitar colocarme sobre los libros que me ocupan. Renuncio a un mirador teórico que provenga de un afuera excepcional. No es que renuncie al pensamiento teórico. Sino que prefiero que la fundación de esta biblioteca no se produzca desde un "marco" que no comparte el mismo estante que los libros a los que agrupa. Comienzo citando un poema de Coral Bracho porque es parte de este *corpus*. Este *corpus* que simultáneamente me da de que pensar, y funciona como la caja de herramientas para pensarlo.

Sé que lo excluido se convoca siempre de otro modo. La teoría regresa en silencio. Sin aparecer en las fuentes citadas está en la lista, secreta pero indeleble, de las fuentes de las que he bebido. Cada nombre que evocas al leer esto seguramente es correcto, es una de mis deudas. Pero como a esos nombres no les falta publicidad por el momento los dejo en sus propios estantes.

Regreso así al poema de Bracho. A leerlo de cerca para usarlo como materia teórica. "Enebro ante la ventana" inquieta porque carece de verbo principal. A pesar de contener doce verbos conjugados, todos aparecen subordinados a un verbo que no aparece. "Enebro ante la ventana" es, entonces, un larguísimo sujeto sin predicado. Y esto obliga a releer el poema.[1] Este anacoluto hace que cada una de las nueve apariciones del relativo *que* sea progresivamente menos invisible. Conforme se va reiterando el espacio donde un verbo principal daría sentido a la oración, y esta aparición se posterga, cada *que* renuncia un poco más y anuncia un poco menos. Cada *que* antepuesto a un verbo, le impide hacer que la oración cristalice gramatical y semánticamente. Si el verso inicial, el en-

[1] Prácticamente en cada una de la media docena de reseñas que hasta la fecha han aparecido sobre *Marfa, Texas* –una cantidad notable para un breve poemario– recala en este poema, aunque sin explicar la fascinación que ejerce.

decasílabo “Este árbol *que* se abre al cielo y al viento” dijera “Este árbol se abre al cielo y al viento” toda esta tensión quedaría instantáneamente disuelta.

Pero Bracho prefiere el temblor al alivio. El alivio llegaría junto con el concepto: fijar lo que el árbol es para el *yo* que enuncia en el poema. En cambio, el temblor opta por la sucesión de instantes, por las imágenes parciales que brillan instantáneamente y se suman, pero no cristalizan en una significación. Por esto, *para* esto, el poema termina con esas tres *y* copulativas –“este árbol ígneo, *y* vasto, / *y* entrañable / *y* fugaz.”– que rematan en este adjetivo que precisamente se relaciona con la des-aparición de cuanto se ha planteado anteriormente: lo que se fuga. Pero más importante: eso que se fuga sin haberse presentado nunca se ha presentado como fuga.

Hay algo más sobre lo que quiero insistir en el poema para ser mínimamente justo con sus logros. El brillo de sus imágenes parciales. Esas imágenes que ponen al árbol en movimiento, tornándolo en un río solar, en un flujo verbal, en figura del deseo. Al renunciar a algunas de las prácticas más enigmáticas que caracterizaban los poemas de sus primeros libros –en los que frecuentemente se elide el objeto en torno al cual circula el poema– Bracho parecería volverse más “clara”, más “comprensible”. Resultaría tentador usar la palabra que eligió Guillermo Sucre en su ensayo sobre Octavio Paz: transparencia. Prefiero desplazarme levemente y usar otro término cercano pero que subraya precisamente esta distancia. Mientras que la transparencia se produce cuando las imágenes convocan una totalidad, nitidez es la tensión producida por la fuerza de las imágenes parciales al entrar en contacto con un procedimiento que les *impide* la cristalización en una imagen total: el alinearse un sentido único.

Si en “Enebro ante la ventana” el más notable procedimiento que impide esa concentración que caracteriza lo transparente es, como hemos visto, la postergación indefinida del verbo principal, hay que señalar otros a lo largo del libro. Cito el breve poema “Como diamantes”, que junto con “Enebro...”

forma el pórtico del libro, la sección previa a sus seis partes numeradas; su arte poética:

> Las gotas de luz pesaron
> como diamantes
> sobre las altas crines
> de una mata de pasto;
> un ancho pavo real se expandió entonces
> frente a la inmensa calle vacía (9).

En *Marfa, Texas* el borrado del *yo* es casi completo. El pronombre personal de primera persona del singular, como ha observado minuciosamente Bruno Ríos, aparece sólo dos veces; y además, se dice siempre suavizándolo, casi negándolo: "Ahora que no soy yo sino un breve reflejo" (72). Esto crea la sensación "oriental" de pura contemplación de la naturaleza, donde el objeto entra en el sujeto tan completamente que lo elide. Sin embargo, no creo que se trate ni de una postura tradicionalista afiliada a los usos escriturales asiáticos que han alimentado la poesía de Occidente desde el siglo XIX y la nuestra con particular, sostenida, potenciada a partir de Tablada. Tampoco creo que se trate de que, en un gesto improbable, Bracho haya decidido unir sus fuerzas a la escuela de los jóvenes antilíricos.[2]

Me parece que si deseamos comprenderla de verdad, es necesario, una vez más, interrogar esta retirada del yo como *parte de*, un procedimiento que se debe leer en la convergencia de varios otros. En "Como diamantes" se distinguen dos instantes. El instante en que la luz brilla intensamente y se asemeja o ilumina el rocío a punto de desprenderse de una mata de pasto, y el instante en que un pavorreal hincha su

[2] Si uno relee por ejemplo el notabilísimo poema erótico "Agua de bordes lúbricos" de su temprana colección *El ser que va a morir* (1982), aparece un goce no delimitado por un *yo*. En vez de ser una sensación contenida por un sujeto, es un ámbito incontenido (y no es gratuito señalar que el poema no cierra con un punto, sino con una coma, subrayando con eso que su final es sólo una interrupción).

esplendor. Entre estos dos instantes, un nexo: *entonces*. Lo importante es que precisamente este *entonces* ocupa el espacio del *yo* que la dicción al mismo tiempo crea y no ocupa. Lo deja latiendo, abierto; hospitalario. Sin un yo que atestigüe ambas cosas, el *entonces* sería impostulable. Pero al no decir más que *entonces*, el sujeto de la enunciación renuncia al orgullo del enunciado.

Lo importante de esta discreción sistemática es que crea una topología abierta para los encuentros, para que se produzca una comunidad que no se da por hecha:

> El mar se ve a lo lejos, en ese cielo,
> con un filo de espuma
> que corta las casas,
> que corta con azules purísimos el pino,
> y que ofrece su playa
> más allá; muy cerca de nosotros quizás,
> pero más allá,
> casi flotando también entre los pastizales (Bracho 54).

Si se consulta un mapa de Texas, este poema resulta más poderoso. Marfa queda lejísimos del mar. Por eso, su propio mar es un mar impropio. Un espejismo si se quiere, pero en el poema es claro que su potencia va más allá del engaño de los sentidos. Para mí ese mar –y sobre todo la insistencia de que, aunque cercano, está "más allá"– crea una tensión importante con el *nosotros* –"más allá; muy cerca de nosotros"– que sostiene su existencia. Si existe un mar en Marfa es porque *nosotros* somos su orilla. Pero también lo contrario: el nosotros –que en este caso sí se enuncia– se debe a una imagen, a una visión y a la fidelidad respecto a esta visión. *Nosotros* somos tú y yo: los que contemplamos este mar que sabemos que no existe, pero que hacemos existir, como nuestro emblema, muy cerca de nosotros, al estar nosotros muy cerca en el espacio del verso.

Creo que además estos espacios de intersubjetividad –tan finamente trazados en el libro como instantes, como un ahora en

que mi *yo* se retira para hacerte espacio, dice lo justo para darte la palabra– se pueden leer también como espacio para otros libros. Para releer (de una manera distinta) los de Bracho. Pero, sobre todo, los que comparten su gesto de horizontalidad; esta hospitalidad.

Un ejemplo muy claro es el trabajo de Tania Favela (1971).[3] De *Pequeños resquicios* tomo este texto:

Charles Fourier
murió
en Montmartre
rodeado de gatos
arrodillado
al borde de su cama
rezando

conservar
el fuego sagrado
fue su sueño
su utopía
la Nueva Harmonía

hombres y mujeres
jugando
como niños
amándose
más allá
de toda restricción

whitmaniano
antes que Whitman
legó a éste
su visión:

[3] He leído otros aspectos de este libro incluyendo su recepción inicial en diálogo con la poesía de Maricela Guerrero a través de una activación teórica psicoanalítica en mi capítulo "El arte poética está en otra parte".

la felicidad
como cima del hombre
la bondad
como semilla del corazón

una comunidad
una colmena

conservar
el fuego
encendido

pasar la llama
de mano
a mano

Whitman sabía esto

más allá de las palabras
(no cabe
duda)
existe
una herencia (28-29)

Lo fácil sería decir culturalismo, como una manera prestigiosa de decir *namedropping*: presumir un capital cultural mediante alusiones a lo leído. Más interesantes son las relaciones que, antes de este texto, no se habían establecido, que sin él permanecería en la virtualidad. Lo que propongo no es negar la presencia del culturalismo en el poemario, pues resulta evidente, sino pensar el uso que hace Favela de su amplio archivo.

Por decirlo pronto, estas fuentes se activan para formar un *nosotros*; un marco de amistad. Sin embargo, a diferencia de Bracho, esta intersubjetividad no está forjada por el instante sino en la unión de momentos separados en el tiempo. Entonces, aunque se produce efectivamente como epifanía en el momento en que la lectura ilumina, lecturas o saberes o

recuerdos, la línea que el poema traza (y es) une espacios y tiempos y personas que generalmente no ocupan el mismo lugar literal, sino sólo literario:

> de Saint Nazaire
>   recuerdo sólo
>   las salinas
>   largas
>   delgadas
>   blancas
>
> y el mar
> y el viento helado
>
> recuerdo
> el recuerdo del poeta
> caminando por el muelle
> buscando
> el vuelo de las aves
> para trazar
>   el movimiento
>   de sus alas
>
> imagino el aliento retenido
> la sorpresa ante el poema
> escrito de golpe
> una mañana (87)

Hay, en lugar de título, un breve epígrafe que nos da la clave de la evocación: "En recuerdo de un recuerdo de Gola". Maestro de toda una generación notable de poetas y estudiosos de la poesía y editor de *Poesía y poética* y *El poeta y su trabajo* dos revistas cruciales para la comprensión de la centralidad entre algunos de los poetas vivos más interesantes de autores como Nicanor Parra, Oliverio Girondo, Héctor Viel de Temperley, los concretos brasileños, Juan L. Ortiz, Charles Olson o Francis Ponge, Hugo Gola es aquí un ausente. No sé

si Favela escribió el poema cuando Gola ya había vuelto a la Argentina, donde pasó sus últimos años. Ignoro si este presente efectivamente causó la sorpresa imaginada en el antepenúltimo verso. Sea como sea, al recordarte un recuerdo que tú me compartiste, al sustentarlo, se produce un gesto de gratitud. Un salto en el tiempo que es crucial en esta colección.

En estos poemas se trazan dos líneas: primero la confesión de una deuda, pero una confesión en la que no prima la culpa, sino ese exceso que corre en dirección contraria.[4] ¿Puede haber una deuda gozosa? Sí. La deuda con quien me ha contado una historia; la deuda como nombre de lo que le da cohesión a la sociedad; la deuda como nombre de lo que nos hace pasar de un libro a otro y es al final la cifra de la literatura. Esta manera que se propone de activar el culturalismo está muy alejada de las angustias propuestas por Harold Bloom; en estos poemas nadie busca, como en el mito fundante de *Totem y tabú*, matar al padre. Por el contrario, se brinda a su salud. Hay una generosidad en esta alegre confesión de deuda.

La característica central de esta generosidad aparece de manera más clara cuando se lee a la luz de la segunda línea que se traza en *Pequeños resquicios*: proponer el poema como el gesto que paga la deuda. Pero sólo parcialmente. Es tan importante lo uno como lo otro. La herencia no se puede pagar pues es el don que recibo de un muerto. Sólo puedo intentar compartirla con otros miembros de mi generación y pasarla *como deuda* a las siguientes. Compartir es la única manera de no a-pagar el fuego recibido. Lo importante es que al escribir de manera que quede clara la vigencia de la deuda junto con su alegría, se crea una hospitalidad. Ven a deber conmigo.

Pagar una deuda mediante el acto de reconocerla, pagarla parcialmente dejando a quienes leemos al mismo tiempo endeudados y alegres requiere primero que nada de una imagen que cause placer:

[4] San Agustín se deja leer así. Cuenta lo que *ya no hace* pero no deja de haber gozo al confesarlo. Por eso sus memorias son una de las raíces de la picaresca. El arrepentimiento sirve como pretexto. La verdad del texto es la narración de las hazañas paganas anteriores a la conversión.

Wu-Ti
emperador de China
estuvo a punto
de hundir su imperio
por un puñado de caballos
yeguas   y sementales
      del lejano oriente
los caballos celestes del Rey de Ferghana
caballos de sangre pura
caballos como gacelas
calientes
veloces como el sol (13)

La imagen no sólo es muy hermosa sino, ya en sí misma, como parte *necesaria* de su fulgor, evoca un gasto insensato; un gesto magnífico que rehúye la austeridad de la razón capitalista. ¿Es otra cosa un poema? Esa inversión grande de trabajo que produce tan pocos beneficios tangibles. Pero ese desastre aparente a finales del siglo II a.C. deja de serlo ahora, pues brilla desde la admiración en el poema de Favela.

En la siguiente estrofa, aparece un gesto clave:

Wu-Ti
cuenta Chatwin
sacrificó
      su ejército
por un puñado de caballos
decenas de miles de hombres muertos (13)

Así como en el poema anterior el recuerdo no es un recuerdo propio, aquí la historia (como todas las historias) es un don recibido. Al indicarnos tersamente su fuente, Favela nos invita, nos obliga suavemente, a ir a leer a Bruce Chatwin, quien, según su propia confesión, tuvo que dejar el mundo de opulencia en el que trabajaba porque estaba dejando de ver. Así inicia sus viajes y su vida como escritor; con un gesto

financieramente irracional, pero que lo salva. Chatwin es un pródigo que cuenta la historia de otro pródigo.

A fin de cuentas, el archivo que explora Favela con su dicción inconfundible –de versos esbeltos sin puntuación que permiten por su disposición ir disfrutando diferentes momentos de su acumulación de sentido– es el de una historia no escrita aún. La de los de gestos muy generosos, donde la belleza atrae a la amistad.[5]

Si Coral Bracho crea un espacio intersubjetivo mediante el ejercicio de la nitidez entendida como acumulación de imágenes parciales y Tania Favela lo hace a través de la transmisión de una deuda gozosa (nos debemos aún ser mejores amigos, querernos mejor, darle más belleza al mundo), encuentro cuando leo a Juan Alcántara (1959), algo singular, importante en sus composiciones reflexivas. Algunos ejemplos de *El río*:

un poema siempre depende de otro
y ese otro de otro
y así sucesivamente

pueden extraerse de esta
afirmación
toda clase de interesantes
conclusiones

—yo me voy porque me espera
mi mujer (20)

pasen por
favor aquí hay
lugar —el

[5] Esto es, para mí, lo que Cristina Rivera Garza llama desapropiación en su importante libro *Los muertos indóciles*. Reescribir comunitariamente y para producir presente, dice ella. Y yo, entusiastamente, me sumo a su formulación. Agregando que se reescribe para producir también nuevos silencios: espacio para la palabra del otro.

poema significa in-
comunicación (43)

yo no sé si un
poema acaba cuando
empieza a decir
o bien empieza a decir
cuando acaba (75)

Cito varios poemas, de corrido, porque me interesa mostrar su continuidad; cómo estas composiciones brevísimas –que deben entenderse desde el subtítulo del libro: "notas y poemas": así no son notas o poemas, sino simultáneamente notas *y* poemas– se van continuando para formar *El río*. Estos poemas que constituyen el regreso *desde* un arte poética, *desde* una educación convencional esbozan una persona poética muy particular, pícara, que renuncia a ponerse por encima de sus lectores:

cuando tengas dos o más
opciones

elige siempre
siempre la más pobre (*El río* 66)

Esta opción pobre es también un *dictum* de hospitalidad; la risa o la sonrisa se comparten, desde ellas se forja una complicidad instantánea. Quien lee y quien escribe se burlan del solemne asno ausente. El fantasmón risible es fácilmente imaginable: es el poeta sublime o el académico mesiánico. Pero en un segundo momento es inevitable la pausa reflexiva. Yo he sido, el objeto de la burla de Alcántara. Pero seguramente él también. Saber reírse de sí mismo y, entonces, limitar la fuerza de lo que dice su sujeto poético. Ese gozo reflexivo, ese humor, lo acerca a Favela.[6]

[6] He trabajado un libro anterior de Alcántara, su magnífico *El amor en el mundo*, en mi artículo: "Juan Alcántara: la poesía como (in)interrupción",

Pero la ausencia compartida de otras zonas de su poesía, como en este poema de *Botella*, es un resultado que se aproxima en su factura a la de algunos poemas de *Marfa, Texas*, sin renunciar a la malicia, a la picardía, a la travesura:

POEMA INTERRUMPIDO

  estábamos
demasiado ocupados para darnos cuenta
                de que esa ráfaga
      densa de polvo golpeando
                inesperada
                nos quería decir algo

      estábamos demasiado ocupados
hablando sordamente
                discutiendo hablando
      para darnos cuenta
de que esa ráfaga espesa
                quería decirnos algo
      llegaba estaba ahí para decirnos algo
venía se aparecía de no se sabe dónde
                para estar ahí para

      estábamos demasiado ocupados
para apercibirnos de la
                súbita suelta embestida
      del viento caliente polvoso
volteando arrancando
                que nos requería sí

      estábamos demasiado
demasiado afianzados

donde señalo su deuda con Hugo Gola. El registro de *El amor en el mundo* es menos travieso que el de los dos que me ocupan en este capítulo.

en nosotros mismos
mirando sin mirar al
otro lado justo al
otro lado cuando

[...] (35-36)

Los puntos suspensivos entre corchetes no son un agregado mío sino parte del poema de Alcántara; marcan tipográficamente la interrupción, la huella que interrumpe el discurso sobre la interrupción. Deben leerse como clave interpretativa de todo el poema: la interrupción interrumpida ya no termina: persiste. Pero también se deja, como las "interesantes conclusiones" en la nota-poema de *El río*, para los lectores.

"Poema interrumpido" es importante por la manera en que tematiza la interrupción: la interrupción se interrumpe, no acaba de darse. Se podría decir que copia con felicidad los ritmos de esos remolinos de polvo que se levantan y se acuestan asolando y animando los llanos secos del altiplano central de México.

La interrupción interrumpida, la inminencia que insiste le permiten al poema recorrer el borde de la prosa del mundo, sin vulnerarla, pero haciéndola visible. Como polvo acumulado. El poema sucede en el momento en que la fortaleza del estar ocupado con "lo importante" se adelgaza lo suficiente como para notar que hay algo más, muy modesto, algo que está o estaba a punto de irrumpir, pero esta irrupción no llega a convertirse en su propia epifanía, o si acaso lo hace es una epifanía pobre, que sólo se puede codificar como interrupción, como lo que no acaba de llegar.

La clave es el verbo *oscilar.* Lo que era insinuación de algo pasa inmediatamente a ser su huella. Algo que antes de llegar ya se ha retirado. Y sin embargo, ese *apenas* logra agrietar a la primera persona del plural, al nosotros. Agrietarlo, tensarlo; no romperlo, sino reconstituirlo en torno a una inquietud. Aprovecha el tiempo en que se enuncia, el copretérito de "estábamos", para bifurcar su habitualidad continuada. Ya en la

enunciación del poema, el "estábamos" ha cesado *o casi*: no completamente. Ese instante en que lo que ocurría deja de ocurrir, ofrece una grieta por la que se insinúa un yo, mínimamente separado del nosotros, pero su separación es tan leve que nunca logra aislarse cabalmente. No *se* dice. Hace un aparte sin abandonar la colectividad. En otras palabras, la oscilación *no* alcanza un estatuto gramatical: ninguno de los verbos del poema están conjugados en primera persona del singular. Y sin embargo hay un rastro; el que deja ese ir y venir en la matriz de nuestros pronombres habituales.

Quiero señalar también cómo la oscilación insinúa un vaciamiento al hacer vibrar un significante entre sus posibles acepciones. "Estábamos demasiado *ocupados*": la frase hecha adquiere intensidad poética, pues ocupación es (vuelve a ser) el llenado invasivo de la atención; ocupación que oscila entre lo laboral y lo violento-militar. Esta ocupación no se drena por completo, pero por lo menos se torna objeto de una apercepción (eso tan importante para Kant). El copretérito "estábamos" que marca el mismo tipo de distancia oscilante que media entre el yo y el nosotros del poema, también marca el pendular entre la distracción y la percepción: si no logramos des-ocuparnos, al menos, nos dimos cuenta de que estábamos ocupados, demasiado llenos de cotidianidad.

La intersubjetividad es oscilación. Oscila entre un adentro y un afuera, entre un yo y un nosotros, entre una inminencia y una huella. Pero, y este es el segundo punto importante: estos polos *no preexisten*, *sino son creados por la oscilación*. Sólo existen cuando se produce la oscilación. El adentro existe porque el afuera lo requiere. El nosotros sólo existe como objeto de apercepción cuando ha sufrido una torsión reflexiva que lo obliga a abandonarse. Huella e inminencia son, cada una, catacresis necesaria porque no sabemos decir este tiempo que va y viene: este presente demasiado puro que es el de la intersubjetividad.

Pero la oscilación también es el paso de estas intersubjetividades optimistas, alegres, gozosas, al fondo obscuro que les da su peso específico. Su importancia. Quiero tensar a Bracho,

Alcántara y Favela con lo que se puede llamar provisionalmente (y ya diré adelante por qué la denominación me parece pobre) poesía de la violencia. Poesía como "Los muertos" de María Rivera, la de Cristina Rivera Garza en *Dolerse* y los poemas, las decenas de poemas sobre los 43 muchachos normalistas asesinados de Ayotzinapa. De ese amplio archivo elijo este poema excepcional de Jorge Humberto Chávez:

> El 6 de octubre de su año Armando El Choco nos comentó en una fiesta que lo habían ido a buscar
> y lo encontraron un mes más tarde esa mañana que calentaba el motor de su auto para llevar a sus hijas a la escuela
> en 1967 íbamos al río Bravo a lavar los coches del barrio primero el del Chato luego del de Bogar y al último el de Huarache veloz
> en 1990 los policías iban al río Bravo a pescar muchachas que esperaban en la orilla para cruzar a El Paso
> en el año 2010 ya sin río casi un migra y Sergio Adrián de 13 años pelearon él con una piedra en su mano y el agente con un revólver
> ese mismo año en una tienda de Salvárcar el empleado se negó a pagar una extorsión y recibió un tiro en la cabeza
> y 17 vecinos suyos fueron cazados uno a uno mientras celebraban la victoria de un partido de tach
> oh jóvenes hijos de Cadmo yo sé que quisieran estar en otra parte pero hoy están aquí cantaba el viejo Ovidio
> y a ti mujer que sacaron de su casa y amenazaron con matar a tu marido si no subías a tu último paseo en auto
> te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto (20)

Se trata "Otra crónica", uno de los poemas más notables que se han publicado en México últimamente. Chávez –ganador del premio Aguascalientes 2013 con *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*– escribe a Ciudad Juárez desde Ciudad Juárez (donde nació en 1959). Escribe, como parece inevitable, de la violencia de Ciudad Juárez.

Pero –y aquí mi crítica a esa etiqueta fácil "poesía de violencia"– la violencia no sólo es noticia, urgencia, la mala suerte que traba la rueda de nuestra fortuna. Es otra cosa cuando se pone en estado intersubjetivo, cuando se tensa con la nitidez de Bracho, lo inmediato sutil de Alcántara, y con la historia mucho más larga en tiempo y ancha en geografías de Favela. Es otra cosa que, a su vez, transforma la poesía de Bracho y la poesía de Favela Bustillo y la poesía de Alcántara; les da dirección o les cambia la dirección. Esta violencia y la tristeza con que se modula, es el catalizador que cristaliza la poesía que se publica hoy, aunque no haya sido escrita hoy. Es la luz terrible que ilumina la poesía que leemos hoy.

Insisto: ¿por qué hay que resistir a la etiqueta fácil de poesía de violencia? Primero porque si la poesía siempre está resistiendo y, de hecho, al enunciarse, hace visible toda una masa textual *contra* la que se presenta, a la que corta, a la que pone en crisis; si la poesía se presenta como excepcional, creo que lo es respecto a la violencia ambiente, al fatalismo económico, de un biopoder sin posibilidad política (pues la necropolítica es, si se lee bien, sólo un aspecto del biopoder). Pero también y esto es más importante, porque me parece que toda la poesía que podría llamarse de violencia y que importa, cumple con la necesidad de unir-nos en indignación o en solidaridad, pero siempre más allá del miedo y la impotencia. Decir la violencia en verso es una pendejada, si no se dice junto con la violencia lo que se revela en, con, mediante la precariedad. ¿Qué sería de la cólera de Aquiles si no estuviera motivada por su profundo amor?, ¿qué sería de la violencia de *La Ilíada* si no terminara con ese otro acto de amor que es el reclamo de Príamo por el cadáver de su hijo?

Lo que me parece crucial de este poema (y de lo mejor de su poesía) es que Chávez hace más que sólo reproducir la imagen violenta y regodearse en su potencia. Lo que brilla a la luz de la lectura y sobre todo cuando se pone *junto a* Tania Favela es que en su poesía Chávez también hace historia. Hace historia de la manera en que se puede hacer historia en un poema: de manera minuciosa, intencionadamente íntima.

Una historia que no explica y desvanece su misterio sino, al contar, preserva algo y nos lo presta.

Una vez más esa oscilación instituye un nosotros. En este caso mediante una interpelación en pospretérito: "te diría". Algo que no acaba de ser de quien lee, sino de otro: tú es la víctima, y sólo posteriormente, temporalmente, quien lee. Incluso en los momentos que parecería ser más lírico, Chávez hace historia. Convierte sus materiales en historia: privilegia lo que se perdió, lo que se fue secando y lo que se fue rompiendo. Su poesía no está hecha sólo de lo que sucede, sino en gran medida de lo que se ha vuelto imposible; lo que contamina también el pasado, el recuerdo personal, el miedo de infancia, que hoy resulta profético de una manera mucho más terrible que entonces:

2 Gringos rondan la casa de mi infancia

Para Balta, Irma, Paquín, Fer, Mike, Carmen y Concha

1. Neil Armstrong
Observaba desde la acera el polvorón de la luna. Había oído a una mujer en el patio de la finca: decía que al pisar Armstrong la luna ésta se desharía por el peso de su pie. Yo no creía, pero por si acaso seguía la crónica en el televisor y cuando el astronauta estaba a punto de saltar de la escalerilla traspuse la puerta a esperar cómo desde el cielo nos caería una lluvia de finos y delgados escombros.

2. Charles Manson
Dormía yo en la litera inferior. Sabía que muy cerca de mi casa, mil millas al oeste, a sólo trece horas en auto, en Los Ángeles, Charles Manson también estaba en su litera de la prisión, despierto, pensando en la fuga y en refugiarse en Ciudad Juárez. *Mañana por la noche estará aquí*, pensaba. Veía su pelo largo y revuelto, sus ojos ruines, su risa desafiante. Podía dormirme, pero lo hacía con el corazón estrangulado por la mano del hombre que al día siguiente vendría por mí (64).

Dejo su dedicatoria, larga, porque es parte del poema. Porque es parte del luto al que convoca el libro. Porque es una lista de nombres en este libro lleno de nombres. Porque los nombres pesan. Aquí el recuerdo de infancia ha dejado de ser inocente porque desde el presente, su re-enunciación revela la naturaleza profética del miedo original. La índole de la profecía es naturalmente oscilante, compartida entre quien la enuncia y quien finalmente ve cómo se cumple su enunciado críptico. No se desmoronó la luna sino el fundamento mismo de la sociedad juarense. No llegó *el* asesino sino que se desmigajó en decenas de asesinos.

Si una de las formas de la oscilación intersubjetiva en Chávez es el asesino que se desmigaja (porque la trivialidad del mal es uno de los nombres posibles de la intersubjetividad, uno de los regresos que nos debemos para leernos estos años de polvo aciago) esta misma multiplicación sucede con la víctima. Y este es uno de los núcleos del poema dramático *Antígona González* de Sara Uribe (1978).[7] El poema fue escrito para ser representado por Sandra Muñoz, y puesto por primera vez en escena en Tampico, en abril del 2012, un año después de que se descubrieran los cuerpos de la segunda matanza de San Fernando.

El libro está densamente cruzado de citas; acoge otras voces. Dice la protagonista de Uribe: "*No quería ser una Antígona / pero me tocó*" (15). Y lo dice ella pero al decir *una* Antígona, lo dice a coro; al decirlo para o desde un escenario que siempre estará parcialmente en el estado de Tamaulipas (aunque esté en la Biblioteca Pública de Oaxaca, donde se leyó

[7] A diferencia de la poesía alegre de Tania Favela que ha tenido poca resonancia y de la pícara de Juan Alcántara sobre la que no he sabido encontrar ni una sola reseña, el texto de Sara Uribe ha suscitado interés crítico (incluso más que el de Chávez), sobre todo por su temática. Me parece que el mejor texto hasta el momento es el capítulo que le dedica Francisco Estrada Medina que seguramente se convertirá muy pronto en un artículo. De manera importante, Estrada Medina señala cómo entre las fuentes de *Antígona González* se encuentran ciertos textos teóricos de Judith Butler y Joan Copjec que Uribe sabe citar y disponer de manera que adquieran la dicción de su poema (101-108).

colectivamente la obra hace muy poco, o en el Estado de México o en la capital, donde se ha ido representando, conforme lo que resultó inmediatamente importante para los lectores de poesía fue revelándose para directores y productores de teatro). Lo dice entonces desde una posición que es, desde siempre, intersubjetiva.

Esta Antígona se des-apropia de su posición particular, para coincidir retrospectivamente con las antígonas y con las puestas en escena de estas antígonas y con las lecturas de Antígona, y sólo en un momento ulterior, y en contraste, ocupar una singularidad marginal.

Ese regreso de lo fatal desde el corazón de la tragedia griega golpea la elección, la vocación, la versión simplista y voluntarista de la libertad, para volver a –lo cual cimienta, también, la posibilidad de volver desde– un momento en que se asume una serie de causas que rebasan al mero libre albedrío inmunitario, y lo enmarcan en el entramado ético de lo comunitario. De hecho, si uno va a las últimas páginas del libro, se encuentra con que estos versos tan poderosos, son materia encontrada:

> De la bitácora electrónica antigonagomez.blogspot.mx de la activista colombiana Antígona Gómez o Diana Gómez, hija de Jaime Gómez quien fuera desaparecido y posteriormente encontrado muerto en abril del 2006, la autobiográfica sentencia: "No quería ser una Antígona, pero me tocó" (104).

De Antígona a Antígona Gómez a Antígona González, citas que, como la deuda alegre de Favela, pasan. Aunque aquí, haciéndonos deudos, advirtiéndonos que nadie está libre del horror ni tampoco de la obligación de nombrar, de contar. Y así comienza el libro:

> *Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.*
>
> Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea.
> Mantener la memoria de quienes han muerto.

> *Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.*
>
> Contarlos a todos.
> Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.
>
> El cuerpo de uno de los míos (13).

Así arranca el libro, citando las *Instrucciones para contar muertos* y añadiéndose, entremezclándose aunque las cursivas indiquen lo que escribe Uribe y lo que cita Uribe, al presentarse en un escenario, todo pasa por el cuerpo de la actriz, de los lectores. Y esto crea un *nosotros* pero un nosotros en oscilación, como me lo ha enseñado a leer Alcántara, un nosotros que comprende a los vivos y a sus muertos; a los vivos como siguientes muertos, a los deudos y a quienes aceptan convertirse en deudos. A los valientes que se atreven a buscar un cuerpo y a los cobardes a quienes los valientes mejoran. El nosotros no es unánime sino agrupa singularidades, grados, momentos.

Resta sólo una operación crítica pero de suma importancia. Como la convivencia de estos textos, estamos obligados a *regresar*. Esto es, a pensar desde este tipo de poesía, la de Bracho, la de Favela, la de Alcántara; esto me permite regresar y encontrar en ellas texturas que mi lectura anterior no había privilegiado, pero que el grupo completo, el archivo, no sólo me permite, sino me obliga a tocar. Un sólo ejemplo: Coral Bracho y su poema "Reacción en cadena":

> Aquellos burros abandonados
> en sus ranchos por los dueños que huyeron
> de la violencia y de la muerte en México cruzan
> la frontera
> y han puesto en riesgo el equilibrio
> de la reserva Big Bend.
> Los guardabosques los matan ahora a tiros y han
> desatado
> oleadas
> de indignación. Un burro, dicen, es como un gato

o un perro. ¿Por qué no matan, mejor,
a los feos jabalís? (55)

Las potencias de textos anteriores se suman al regresar al libro de Bracho, donde subrayan secciones que han cobrado importancia en el diálogo entre los libros, como la oscilación de un nosotros en un sistema de deudas. Y con esta observación paso a las conclusiones, necesariamente iniciales de esta puesta en práctica que he esbozado aquí.

La poesía mexicana reciente ofrece su lectura más rica, más generosa cuando se activa bajo la lógica de la *sobredeterminación*. Esto es, concediendo de entrada, como método, que cada efecto se debe no a una causa con la que se puede relacionar linealmente sino por el contrario a un grupo de causas, todas necesarias pero ninguna suficiente. Pero también he propuesto, he intentado una lógica de *autodeterminación* que cada efecto además funcione como causa en el pequeño grupo de libros que he elegido leer.[8] Dicho de otro modo, cada tropo, cada momento de irrupción poética, de felicidad resulta legible, gracias a que pertenece a un régimen creado por otros libros, pero al mismo tiempo puede ser activado como teoría para pensar los libros de los que es deudor.

Esta es una de las facetas de lo que he denominado en el texto oscilación. El mismo pasaje actúa como un efecto del régimen

[8] El giro intersubjetivo es algo que puede detectarse en el texto de los poemas tanto de los autores que he citado hasta ahora como de muchos otros, tan diferentes entre sí como Maricela Guerrero y Julián Herbert. Pero al mismo tiempo forma parte del regreso de una performatividad más intensa –como lo ha demostrado Jill Kunheim en su reciente libro– más intensa, más imaginativa, más juguetona y pienso de nuevo, no sólo en la índole dramática del poema de Sara Uribe sino en cómo la comparte *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre, que Tamara R. Williams ha explorado ampliamente, y en poetas que tratan su trabajo como repertorio y no como archivo: Rojo Córdova, por ejemplo, o José Eugenio Sánchez o Rocío Cerón; poetas cuyo trabajo está registrado y es activado con mayor frecuencia en YouTube que en las ediciones (cuando las hay) de sus libros. De nuevo, este texto debe ser leído en estado de sinécdoque.

al que pertenece, pero también, en otro momento, como una potente herramienta de explicación. Lo crucial aquí es que se trata de una oscilación que *crea* los polos entre los que oscila. No es que el pasado no exista, sino que su lectura cambia desde la variación del presente desde el que se recuerda y, a su vez, el presente es modificado al entrar en contacto con este pasado. Lo mismo sucede con la cita: no es que el texto que se cita no exista, sino que se reconvierte tanto en la cita donde re-aparece, como en su con-texto original.

Pero el espacio donde la oscilación adquiere su mayor importancia es en su efecto sobre el estatuto del sujeto. No es que el *yo* haya quedado abolido y con él toda la compleja economía lírica, sino que todo el sistema pronominal debe entenderse como un *efecto* que produce tanto el poema, como la constelación de poemarios en la que se lee el poema. Los pronombres existen, sí, pero como resultados singulares de una zona oscilatoria creada por el poema, el poemario y el campo poético del giro intersubjetivo.

El primer pronombre, entonces, el más importante es el plural *nosotros* que aparece como resultado en cada uno de estos libros de un sistema de fuerza plural. Esto es, el *nosotros* de uno de estos poemas, existe como diferencia respecto al *nosotros* de los demás poemas. Y acaso aún más importante: esto obliga a abandonar también el hábito de hablar de un lector del libro, para hablar, desde el inicio, de lectores. Un *nosotros* que discute, sugiere, se presta libros. Un *nosotros* que puede darse en el espacio de un salón de clases o de una lectura pública o en el espacio expandido del internet o a lo largo del tiempo. Sin importar su concreción en cada caso, un *nosotros* que es el pronombre de oscilación entre un *yo* y un *tú* que han sido creados mediante esta discusión. Nosotros: tú y yo, los que leemos este poema.

Finalmente, la importancia de leer y enseñar a leer la poesía de este modo es no sólo especulativo. Me parece que este es uno de los saberes fundamentales en contra del desastre en el que nos hundimos cada vez más profundamente. Es necesario atacar la coimplicación (o complicidad si quieren un término

más fuerte) entre el capitalismo, sus crímenes creados por la inclusión diferencial que practica (debo el término a Rossana Reguillo) y sus sistemas de formulación subjetiva identitarios. En estas subjetividades individuales, e individualistas es por donde penetra la convicción no racional sino afectiva de que vivimos en inevitable competencia y, peor, de preferir la inmunidad como exención de los deberes de la comunidad. Me parece que enseñar a leer de este modo va mucho más allá de mostrar la extrañeza del poema, las posibilidades "alternativas" de la literatura; lo importante aquí es pensar esta poesía, además de muy buena y muy variada, como rigurosamente *realista* en términos de lo que verdaderamente somos. Si sabemos exigirnos esta enseñanza en toda su radicalidad, acaso demos la posibilidad de leernos de otro modo.

BIBLIOGRAFÍA



Alcántara, Juan, *Botella: poemas 2000-2003.* Universidad Iberoamericana, 2013.

_______, *El río (notas y poemas).* FCE, 2013.

Bracho, Coral. *Marfa, Texas*. ERA-UNAM, 2015.

Chávez, Jorge Humberto, *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto.* FCE, 2013.

Estrada Medina, Francisco, *Dimensión política de la estética citacionista en tres obras poéticas mexicanas del siglo XXI: Herbert, Fabre, Uribe*. [Tesis.] Universidad de Guadalajara, 2015.

Favela Bustillo, Tania, *Pequeños resquicios*. Textofilia, 2013.

Kunnheim, Jill, *Beyond the Page: Poetry and Performance in Spanish America*. Tucson, University of Arizona Press, 2014.

Ríos, Bruno, "Tierra de larguísimas sombras: una lectura ecocrítica de *Marfa, Texas*", en *Mexican Studies / Estudios Mexicanos,* [en prensa.]

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación.* Tusquets, 2013.

Ruisánchez Serra, José Ramón, "El arte poética está en otra parte: giros intersubjetivos en la poesía mexicana reciente", en Carmen Alemany-Bay, *Artes poéticas mexicanas.* U. de Guadalajara, 2015, pp. 295-308.

_______, "Juan Alcántara: la poesía como (in)interrupción", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 55, 2012, pp. 37-45.

Uribe, Sara, *Antígona González.* Sur+, 2012.

Williams, Tamara R., "Parody and the Specter of Silence in Luis Felipe Fabre's *La sodomía en la Nueva España*", en Oswaldo Estrada y Anna Nogar, eds., *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries.* U. of Arizona, 2014, pp. 103-125.

La poesía toma la calle: políticas poéticas contra la violencia en México[1]

Héctor Domínguez Ruvalcaba
The University of Texas at Austin



¿Qué significa escribir poesía en sociedades circundadas por la violencia? ¿Qué tiene que hacer la poesía frente a los hechos de crueldad que cunden en la sociedad mexicana? La pregunta nos remite a una de las tradiciones estéticas que mayor implicación política ha tenido en la historia moderna. Me refiero a lo que Sharon Sliwinski llama "estética de los derechos humanos": "Las imágenes visuales que han inspirado históricamente el discurso de los derechos humanos presentan un mundo lleno de desastre y atrocidad" (24).[2] Sliwinski plantea que es en la contemplación del desastre donde los pensadores del siglo xviii descubren la empatía por los extraños como parte de la naturaleza humana. Quienes contemplan el dolor del otro quedan afectados por el sufrimiento y deciden actuar en solidaridad con los extraños que sufren. En este acercamiento empático al otro, una operación especular donde llegamos a sentir el dolor que otros sienten, es que evidenciamos una naturaleza ética que se despierta a través de la con-

[1] Una versión previa de este texto fue publicado como "Poesía de calle: activismo poético contra la violencia en México". *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*. 7 (2017), pp. 79-91.

[2] "The visual images that have historically inspired human rights discourse show a world rife with disaster and atrocity".

templación. La fuerza poética del dolor se cifra entonces en esta afectación. Es esta base afectiva la que sustenta una política y finalmente una ley que reconoce que la defensa de los derechos a la vida de los otros es primordialmente una actitud ética. La idea central de este capítulo es que esta convergencia del afecto, la política y lo poético define a los movimientos de poesía pública en el México contemporáneo.

Frente a los excesos de crueldad, la poesía se presenta como un llamado al público a dolerse por la injusticia. Entonces la poesía se convierte en una fuerza política cuando toma el escenario público y habla desde el testimonio. Con base en este carácter político y ético, me importa esbozar una poética de los derechos humanos, a partir de la experiencia de encuentros de poetas que se pronuncian contra la violencia en México. Esta poesía pública, o poesía activista, emerge gracias a la formación de comunidades creativas descentralizadas, donde el espacio virtual y el espacio de la plaza pública se interrelacionan para consolidar una forma colectiva de intervenir la realidad social poéticamente.

Convocatorias elegíacas

En junio de 2011, el poeta Javier Sicilia manifestó que no escribiría más poesía. Lo explica sucintamente en su último poema, "El mundo ya no es digno de la palabra", donde prescribe el silencio de los justos que, aturdidos por el dolor, concluyen que el mundo ya no merece los versos. A la palabra, dice, "[n]os la ahogaron adentro / Como te asfixiaron, como te desgarraron a ti los pulmones," (281), refiriéndose a los restos de Juan Francisco, su hijo, asesinado en marzo del mismo año por el crimen organizado en Temixco, Morelos. Postular la muerte de la poesía es declararla obsoleta. Este razonamiento de que a la muerte del hijo muere la poesía contradice a toda la tradición de la poesía elegíaca. Puede, sin embargo, tomarse esta declaración como una negación retórica, en la medida que se lee y escribe como un poema, aunque se niegue a sí mismo. Un poema que declara la muerte del

poema no ha de entenderse, entonces, como una claudicación de la poesía sino como una expresión que indica el callar de los justos como un acto poético en sí mismo.

El silencio en su máxima expresión es el grado cero de la poesía. Es el punto donde se agota el barullo del lenguaje verbal para dar lugar a los signos inequívocos del silencio, porque callar es la mejor muestra de que no hay palabras para expresar la intensidad del daño. Nuestros marcos de representación han sido rebasados por los hechos. La realidad exacerba nuestra capacidad de nombrarla. La interrupción del poema que propone Sicilia, sería, entonces, una larga y acaso perpetua elipsis que lejos de renunciar a que haya poesía, nos mantiene en suspenso dentro de ella.

La ausencia de palabras es, quizá, la forma más elocuente de representar la violencia. Recibir la noticia de un hijo asesinado impune, abusiva y gratuitamente, agolpa diversas reacciones: ira, dolor, indignación, pero sobre todo una confusión frente a esa realidad que escapa a los discursos que pretenden conocerla. El punto aterrador de lo sublime kantiano, donde el lenguaje se agota, es un clamor callado por encontrarle sentido a los hechos. Se trata entonces de un silencio que se resiste a la trampa de los discursos al uso, cuando la muerte corta de tajo el entramado cognoscitivo e ideológico con que creemos entender la realidad. La poesía que calla es una huelga de palabras contra el mundo que no es digno de ellas. Mundo y poesía parecen no tener más relación. De esta manera, el silencio es una revuelta contra el mundo que no puede más asegurar la vida. Del mal, nos recuerda Eagleton, no se puede decir nada porque siempre está fuera de los marcos de sentido, amenazando a nuestra capacidad de pensar y actuar sobre tales hechos (2). El mal que arrastró al poeta no tiene nombre, porque es ininteligible, o porque ninguna explicación que le encontremos podrá corregir el hecho de la muerte. En este sentido, la muerte clausura la necesidad de encontrarle el sentido al mundo.

El poeta decide callar y con ello abre el camino a la ansiedad de lo inefable. Una ansiedad que no pertenece más al

terreno de lo literario como práctica cultural libresca e institución que prescribe lo estéticamente admisible y celebrable. Este silencio rebelde nos ubica en el lugar paradójico de resistir a la enunciación mediante la expresividad del silencio, la poesía sale a la plaza pública y se permite levantar su querella contra quienes resulten responsables, aunque esta sólo fuera un sobrio y duro gesto que el poeta llama "el silencio de los justos". Este silenciar a la poesía como un modo de resistencia la arranca drásticamente del mundo imaginario en que reinaba, se desmonta en una distópica hecatombe donde los deleites de la palabra terminan siendo impertinentes.

Nos preguntamos entonces si este silencio se promulga contra toda *la* poesía o solamente contra un modo particular de poesía con el que el poeta no quiere más entenderse. En las circunstancias atroces de violencia en que murió el hijo amado, se cancela la necesidad de la poesía, como si entre sus funciones hubiera la de resucitar a los muertos. Pero lejos de la diatriba trágica de un poeta que ve agotadas e inútiles las palabras, encuentro que este silenciamiento indica una crisis de la poesía como institución literaria. Me refiero al sistema de creación poética que se produce bajo la preceptiva de lo que Ángel Rama llamó "la Ciudad Letrada": la hegemonía de los libros, los talleres literarios, los premios de poesía y el aparato académico que la legitima. Quiero entender entonces la muerte de la poesía que Sicilia proclama como un desplazamiento del lugar de la poesía –sus funciones y sus condiciones de producción– de los libros y las aulas a la plaza pública. En este desplazamiento, lo que mayormente se evidencia, es la colectivización del acto poético. La poesía deja su cómoda y hedonista lectura en silencio para volver a su carácter de *performance* donde los versos se transmiten en voz alta, y la rúbrica del autor se reduce a un segundo plano para dar lugar al canto plural que trata de encontrar la fuerza simbólica necesaria para lidiar con la muerte.

Al mismo tiempo que renuncia a la poesía, Javier Sicilia emprende un liderazgo que arrastra a miles de dolientes a externar su indignación. Ahí lo poético le da la espalda a las normas

esteticistas (la más prominente de ellas, la que descalifica a la literatura comprometida con los problemas sociales pretextando que la relación de poesía y política es causa de la decadencia del quehacer literario). No es mi intención hacer distinciones entre buena y mala poesía, pues no es la preocupación de este trabajo entenderse con los modelos estéticos que la Ciudad Letrada legitima, y desde los cuales establece su jerarquía. En la plaza pública la poesía no obedece necesariamente a los criterios por los que se premia al mejor poeta. La palabra llega en un registro urgente de denuncia, lamento, canto luctuoso y pronunciamiento moral. No todo el que llega a estos foros es poeta profesional porque aquí la poesía no es un oficio, sino un muro democrático de las emociones colectivas.

Este vuelco no significa que se deroga una clase social de individuos dedicados a los versos, sino que ellos mismos, como Sicilia y los poetas reunidos en los encuentros de poetas en diversos puntos del país, se desembarazan de la carga preceptiva de la Ciudad Letrada para salir al encuentro de la comunidad de los dolientes. Tal comunidad es el nuevo mundo al que se aborda por la vía de la victimización, tal sería el sentido del verso "Y el dolor no se me aparta, sólo tengo al mundo" del poema de Sicilia arriba citado. Si el mundo no es digno de la palabra, el poeta prefiere dejar la palabra y quedarse con el mundo. Y desde esta postura convoca a los semejantes, los ciudadanos del régimen de terror que se congregan a elevar sus lamentaciones con la fuerza democrática de la tragedia compartida.

El llamado del poeta a la comunidad es a la vez un duelo personal y un luto colectivo. El dolor no alcanza sólo a los deudos sino a la colectividad que lo comparte atribulada por la reiteración de las muertes, un dolor que se convierte en un acto político porque la victimización se ha hecho inminente para cualquier ciudadano. La imagen de la Caravana del Consuelo que atravesó el país es en sí una representación de la nación de las víctimas.

El poema de María Rivera, "Los muertos", incluido en el libro *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad* (2016) hace

una enumeración de víctimas y lugares, formas de morir, edades y modos de reaccionar ante la multímoda violencia que se expande. El poema llama la atención sobre los menores de edad caídos y la gran cantidad de cadáveres sin identificar: "Allá vienen/ los descabezados,/ los mancos,/ los descuartizados,/ a las que les partieron el cóxis,/ a los que les aplastaron la cabeza..." (282). Los versos son instantáneas forenses. La comunidad en procesión es la imagen de la nación victimizada. El poema nos remite a las lamentaciones aztecas por la derrota de Tenochtitlán, en versión de León-Portilla (*Visión de los vencidos*), de esta manera se inscribe en la tradición del canto luctuoso que, aunque impotente, articula un llamado a la hermandad en el dolor. Este sentido de la aglomeración de muertos y desaparecidos nos lo reitera el poema de Eduardo Vázquez Martín, "Los nuestros", incluido en el mismo volumen. La voz poética convoca a los desaparecidos de Sudamérica y Centroamérica, y describe la multitud de cuerpos como: "juntos y apiñados/ en la fosa común de los apátridas/ porque no hay nación ni tierra ni cielo/ que contenga tanto hueso triste/ Ellos están aquí también/ y son igualmente nuestros/ y cada quien canta por los que conoció un día" (294). La imagen de la fosa común, a donde van a parar los cuerpos de víctimas de todas las nacionalidades, globaliza la victimización y a la vez pospone los imperativos nacionalistas en el discurso del luto colectivo.

La convocatoria al luto colectivo es también un tema central en el texto elegíaco *México 2010. Diario de una madre mutilada* (2012), donde, en forma de diario, la escritora y crítica literaria Ester Hernández Palacios eleva su lamento por la muerte ignominiosa de su hija y su yerno a manos del crimen organizado en Xalapa, Veracruz, en junio de 2010. Sicilia y Hernández Palacios hacen de la poesía una congregación luctuosa y establecen con ello un boceto para una reflexión moral de parte de la ciudadanía frente al deterioro avanzado de las instituciones. El diario desolador de Hernández Palacios nos remite al libro de Job del *Antiguo Testamento*, pues al igual que el patriarca bíblico, lamenta incluso haber perdido la fe.

El perder el habla de Sicilia y este perder la fe de Hernández Palacios son expresiones que nos confrontan con el desastre de los signos y sus referentes. Sin embargo, ni en Sicilia ni en Hernández Palacios es el llanto el que predomina. Para Sicilia, el dolor se convierte en un llamado a la protesta. Hernández Palacios se mantiene atenta a la arena pública. Inserta comentarios de la intelectualidad que comenta en los periódicos, y se mantiene atenta a las declaraciones de los políticos, que quieren sacar partido de las víctimas: "Para los políticos mexicanos no existen límites ni barreras de ninguna especie. Todo puede entrar en su juego: incluso una cabeza cercenada puede servirles de balón" (38). Imagen cruda y necesaria, tan poética como política. De la misma manera que todas las versiones del drama *Antígona* a lo largo de la historia se arraigan en las peripecias del presente que las contextualizan, la poesía de Hernández Palacios no se expresa en el vacío de la derrota, sino que la arroja valientemente ante la presencia del tirano, que en México es síntesis de criminal y gobernante. Esta es poesía que encuentra pleno sentido en semejantes presencias.

Este modo querellante de abordar lo poético predomina en la poesía que toma la calle. En las diversas movilizaciones que Javier Sicilia encabezó entre 2011 y 2012 (Marcha por la Paz, Caravana del Consuelo, Caravana por la Paz) el poeta ha desplegado un discurso que llama a recuperar el sentido moral en la política y a responsabilizar a las autoridades y los criminales de la crisis de violencia. Es sobre un reclamo moral, más que legal o político, que se construyen los relatos de la pérdida que las caravanas van recogiendo a lo largo de su trayecto. Con este modo de manifestación pública del testimonio de la victimización, Sicilia, que había cultivado una poesía mística, se inscribe en la gran tradición doliente de la poesía cristiana. Se trata de colectar testimonios y de convertir su manifestación pública en un dispositivo donde la narración de la muerte, el uso elegíaco de la palabra, cumpla una función poética y política a la vez. Y los testimonios, desoladoramente se mutiplican, hasta que, en Ciudad Juárez, como narra Víctor Quintana, "La diversidad del movimiento es

patente, como también los jaloneos para conducirlo a este o este otro lado; inconformidad en las mesas al no reflejar todo lo que se dijo; cuasi imposibilidad de la comisión relatora para extraer del fárrago lo esencial, lo mejor para el presente y futuro próximo del movimiento" (97). La diversidad de formas de victimización y el excesivo número de testimonios, paradójicamente son factores que podrían debilitar y dispersar el movimiento. O por lo menos así parece haberlo interpretado el propio Sicilia cuando al leer los informes de la relatoría su rostro "va expresando el desacuerdo con algunos de los planteamientos" (Quintana 97). Quiero arguir, sin embargo, que estos titubeos y la percibida falta de dirección del movimiento, no son síntomas de una causa perdida, sino retos de organización de una insurgencia emergente frente a una crisis para la que la población no estaba preparada. Se trata de construir sobre la base de una pluralidad que no se había articulado antes como un nosotros víctima, una ciudadanía que no se conocía a sí misma como tal. Para Benjamín Arditi, "[e]ste 'nosotros' se va forjando sobre la marcha, a medida que la gente enfrenta a sus adversarios y trata de dilucidar quiénes son, qué quieren y cómo van a lograr su cometido" (21).

En *Al sur de la modernidad* (2001), Jesús Martín-Barbero se refiere a los relatos populares como *cultura*, distinguiéndolos de la literatura, con lo que trata de destacar que su objeto no es construir un artefacto artístico en sí sino hablar de los asuntos vitales: "Es otro el funcionamiento popular del relato, mucho más cerca de la vida que del arte, o de un arte en sí, pero transitivo, en continuidad con la vida, ya que se trata del discurso que articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas" (203). Para Barbero, esta cultura no letrada se realiza en un espacio alternativo a la institución literaria, el de la tradición oral, las historietas, los refranes. Los eventos testimoniales, ese *performance* político que ha traído la memoria de las víctimas a la plaza pública, se puede plantear como un acto poético donde el tropo cristiano que estructura el amor filial y el tropo de lo nacional funcionan como ejes estructuradores de la moral ciudadana. En los relatos populares, de

acuerdo con Barbero, hay una intersección con la fidelidad al sentido moral. La cultura oral no depende precisamente de la textualidad sino de la función del relato en la coyuntura que lo trajo a la plaza pública. La voluntad coletiva está en proceso de construcción ahí donde la significación se negocia, en la medida que la concurrencia va conformando un pronunciamiento político. Aunque el texto testimonial parezca reiterar formas ya constituidas en la práctica oral, su presencia responde al contexto que lo trajo a la escena pública.

Poética de los Derechos Humanos

Desde 1998, la poeta y activista Carmen Amato organizó siete encuentros de poetas en Ciudad Juárez. Una amplia convocatoria reunió a poetas de México y el mundo. En los títulos de estos encuentros encontramos los trazos del giro de la poesía hacia su intervención en la urgencia humanitaria que hemos visto en el apartado anterior: "Cómo se escribe un poema", "La función de la poesía", "La geografía poética", "La creación literaria", "La ciudad en su dolor y su violencia: elegía para una ciudad", "La frontera en la poesía", "La poesía y los Derechos Humanos". Por una parte, observamos un proyeco pedagógico, destinado a democratizar la creación literaria, donde el público no viene solamente a escuchar poesía sino también a confeccionar versos que sean útiles para expresar dolor y reclamo, ira y valentía: adiestrarse en la palabra es en un sentido primordial equiparse para luchar por un mundo mejor. Por otra parte, se destaca el hecho de localizar la escritura en la frontera, en la ciudad que sufre dolor, donde la geografía es en sí misma un sustento de lo poético. Esta referencia al lugar nos recuerda que escribir es una forma de cartografiar la experiencia humana, lo que evoca la idea de estrategia y de posicionamiento, pues la poesía siempre ha sido parte del arsenal de las luchas sociales. En el campo de guerra que contra la sociedad han emprendido fuerzas criminales y tiránicas, la palabra poética toma su derrotero, define, condena, defiende, ironiza y exhibe los males que someten a la comunidad.

Un tercer elemento que congrega a poetas en el núncleo de la impunidad y la sevicia, son los Derechos Humanos. En su prólogo a la antología publicada como memoria del séptimo encuentro realizado en 2005, Carmen Amato recuerda que fueron dos ejes los que guiaron la realización de este evento: la afirmación del crítico e intelectual francés Roland Barthes de que la poesía, por ser una actividad subversiva y vital, tiene un papel central en la política derechohumanista (Amato 4). El otro eje es la propuesta del poeta mexicano Efraín Huerta de que nada es poco cuando se trata de luchar por la paz; y un poema, por mínimo gesto que parezca, es un esfuerzo insustituible para forjar la conciencia y la voluntad de realizar acciones mayores. Esto es, de la suma de pequeños esfuerzos están hechos los grandes movimientos (Amato 5). En estas líneas que definen un proyecto colectivo de poesía frente a las violaciones a los Derechos Humanos es que me interesa señalar un fenómeno de resignificación del acto poético como acto político, pero más aún reconocer que subversión, conciencia y voluntad colectiva son las formas en que la poesía interviene en el espacio público. La política de los Derechos Humanos habrá de plantearse asimismo como movimiento poético, esto es, la reunión de voluntades en el evento público es poesía en la medida que imagina una vida libre de violencia y es tan fuerte esta imaginación que termina por convertirse en programa político. La poesía viene a ser una vía de producir el deseo de justicia, de paz y libertades civiles. Se trata de establecer una poética donde la belleza de lo utópico resida en su posibilidad. Tal vez el mérito mayor de estos encuentros de poesía en la frontera sea la liberación de esta energía utópica que desafía a una realidad imaginada como la distopía por antonomasia.

En una entrevista virtual realizada en abril de 2017, Amato afirma que el proyecto de encuentros de poetas en Ciudad Juárez que ella coordinó tiene antecedentes en los realizados en Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, bajo la coordinación de María Dolores Guadarrama, Margarita Muñoz y Lilly Blake; y el de Mujeres Poetas en el País de las Nubes, organizado

desde 1993 por Emilio Fuego en la región mixteca de Oaxaca. Este último era parte de la fiesta patronal del pueblo de Huajuapan, Oaxaca, y llegó a reunir en su mejor momento a más de 400 mujeres poetas de México y otros países. Con los encuentros de Ciudad Juárez se trata, dice Carmen Amato, de llevar la poesía a las comunidades, convivir con la gente, leer en público y motivar la creación poética. En los modelos referidos por Amato se trataba de poesía escrita por mujeres. En los encuentros que ella organizó, la participación se amplió a los hombres y los espacios de lectura pública y talleres de creación poética incluyeron, además, cárceles, bibliotecas, centros comerciales, asilos, transporte público y tribunales (entrevista con Carmen Amato, 20 de abril de 2017). La convocatoria a todas y todos cuantos escriban versos y estén atribulados con la violencia devuelve a la poesía su carácter democrático, el que Mallarmé expresó, en su memorable poema dedicado a Edgar Allan Poe, al atribuirle al poeta el papel de darle el más puro sentido a las palabras de la tribu. En estas iniciativas pluralistas, se trata de una tribu de poetas que, al recuperar la noción del bardo portador de la palabra colectiva la resignifican para dar paso al uso descentralizado de la poesía.

Pero cuáles son los asuntos que traían impresos en sus hojas la comunidad de poetas de latitudes, edades, poéticas y proyecciones ideológicas tan variadas como las que podemos leer en las compilaciones hechas a propósito de registrar estos encuentros. Tomemos, por ejemplo, la *Memoria del VI encuentro de poesía en Cd. Juárez. "Ires y venires: la frontera en la poesía".* Diversas experiencias humanas llegaron a expresarse en este foro: el amor, el autodescubrimiento, la sexualidad, el exilio, la migración, el terrorismo y la violencia contra las mujeres. Un mosaico que permite cartografiar las tensiones emocionales, los deseos y los traumas socialmente compartidos. Es por ello que podemos caracterizar esta experiencia estético-política como un lugar donde la comunidad se cohesiona en torno a la expresión poética, que se manifiesta como reflexión sobre los afectos. La relación intrínseca entre poética y política nos pone ante la necesidad de revisar los medios y

fines de la acción colectiva, así como el principio moderno de la función del arte anclada en el principio kantiano de la libertad del arte respecto de los contenidos temáticos. Estos encuentros de poesía nos recuerdan que el impulso poético también es político y que los afectos compartidos son una energía social que llena la plaza pública de voluntades: tal es la utopía comunitaria de la pluralidad que se lee en los pronunciamientos y se advierte en la puesta en escena de la poesía fuera de sus espacios cerrados en que había estado, tan moderna como inaccesible.

Arminé Arjona es una de las poetas de Ciudad Juárez que mejor representa esta salida de la poesía al encuentro con la calle. En los años más aterradores de la guerra contra las drogas, en el régimen de Felipe Calderón (2006-2012), cuando criminales, policías y militares abusaban por igual de la ciudadanía, ella pintó, desafiante, versos en las bardas que aludían directamente al miedo ambiente: "Juárez tan lleno de sol y desolado"; "Quién les da alas a las balas"; "No me hallo. Estoy desaparecida"; "Para una lluvia de balas un arcoiris de paz". Con esta práctica de la poesía en las bardas, Arjona nos recuerda al movimiento "Acción poética" fundado en 1996 por Armando Alanís Pulido en Monterrey. Además de esta forma de efectuar la poesía en la vía pública, Arjona ha compuesto letras para piezas de rap que algunos *crews* de Ciudad Juárez han incorporado a sus repertorios. El poema "Páramo" sintetiza el ambiente de terror con el vigoroso ritmo del acento esdrújulo: "Páramo/ náufrago/ mórbido/ lúgubre/ tránsito/ nómada/ fábricas/ ávidas/ cómplices/ frívolas/ tóxicas..." (Arjona 31). De forma directa y breve, sea en las paredes o en sus poemas que se cantan por *crews* como Batallones Femeninos, la poesía de Arjona irrumpe en el paisaje visual y auditivo de la ciudad.

La poesía pública que se incomoda ante la violencia no sólo se ha presentado en los encuentros de poetas y en las paredes, prolifera también entre compositores raperos, juglares de la épica callejera. Los cantantes de rap juarense constituyen uno de los movimientos más activos en la ejecución de la poesía contra la violencia en los espacios públicos. Batallones

Femeninos, Filos Clandestinos, Funky Bless, MC Crimen, destacan en Ciudad Juárez por la fuerza testimonial con que narran acontecimientos de sangre y el recuento de los abusos contra la población por parte de las bandas criminales y las fuerzas uniformadas. Jacob Cárdenas, Vekors, por ejemplo, en su pieza "Historias del Mictlán", narra el último día en la vida de su hermano, quien fuera secuestrado y asesinado en 2011. El último dato que ofrece de su vida es el de haber sido secuestrado por unos policías. "Pregunta si disfruto de esta pinche realidad:/ ¡No! Todos en el Mictlán padecemos esta enfermedad," expresa en un estribillo adolorido (Vekors). Por su parte, en un video de YouTube, Funky Bless lamenta los tiempos en que vivían los amigos muertos y había epacios donde los jóvenes se reunían a departir. En su recorrido por las ruinas que ha dejado la guerra en el centro de la ciudad, los raperos exhiben el trauma de no encontrar dirección, uno de los raperos exclama "God: Show us the way!" (Funky Bless).

Una de las piezas más conocidas del rap producido al calor de la violencia juvenicida en Ciudad Juárez es "Carlitos" de MC Crimen. Siendo un puberto de trece años cae asesinado en una balacera. "Se dejó influenciar a muy corta edad y a la tumba fue a dar," dice el estribillo, que subraya el tema central de la pieza: de niño se pasa a ser muerto, pues la muerte se ha convertido en sinónimo de ser joven (MC Crimen).

Una revisión más extensa merece la producción del hip hop mexicano como una de las prácticas culturales más enraizadas en los sectores populares. Documentales como *Somos lengua* (Kizza Terrazas, 2016) o *El arte de la paz* (Alfonso Hernández, 2017) viajan por diversas ciudades mexicanas visitando raperos y artistas del aerosol. Se trata de trabajos que sostienen una mirada atenta al paisaje urbano ocupado por la cultura de jóvenes que han aprendido a sorterar las dificultades de la precariedad laboral, la corrupción y la violencia, y cuyas expresiones constituyen una crítica contundente, desde espacios alternativos. El paisaje urbano es un gran lienzo donde el arte es un pronunciamiento frente al terror vivido. El rap fluye con el vigor del enojo. El rapero

habla honestamente del mundo en que vive. Se trata de una poesía desnuda y a la vez de un arte que demanda el dominio del ritmo, rima, léxico y capacidad de improvización. "Palabrear por palabrear, es un homenaje a cada sílaba, a cada renglón", explica uno de los raperos entrevistados en *Somos lengua.* El rapero cultiva el lenguaje con el fin de ser franco. Esta poética de la honestidad sería definida en términos de un ritmo asertivo, un arsenal lingüístico que entreteje coloquialismos con fuentes mediáticas y citas a diversos discursos que circulan en el ambiente que habita. En general, los raperos que participan en estos documentales manifiestan una postura estética realista, en el sentido lato de atestiguar la experiencia social de su espacio. Como en los testimonios que acompañaron a las caravanas de Sicilia, las piezas de rap de estos jóvenes hablan desde la perspectiva de la víctima. Narran una verdad experimentada, su objeto es reclamar su derecho a la vida, y por ello los suyos son discursos querellantes, que como en las más clásicas tragedias, hacen del dolor un asunto de interés público.

Las redes de la poesía pública

En respuesta a la declaración de Sicilia de abandonar el oficio de poeta es que se lanza la iniciativa Poesía Indignada el mismo año de 2011 en que el hijo del poeta fuera sacrificado. Se trata de una convocatoria amplia a través de las redes sociales a traer poemas que se exhiban en diversas plazas del centro del país. Poesía Indignada trata de demostrar que es precisamente en el ambiente de violencia que priva en México que la poesía se hace necesaria, pero esta necesidad la resignifica revisando su función social. Uno de los poetas más jóvenes que han participado de este movimiento, José Manuel Silva Camargo, parece coincidir con Sicilia al mostrar hartazgo por la inefectividad de la poesía: "Estoy harto de estas letras impregnadas en un pálido papel, / donde nunca existe el eco, / donde morirán aprisionadas" (Silva Camargo).

El pálido papel de los poemas y la ausencia del eco terminan por hartar. El eco repercute, se propaga, la poesía pública

se define por su capacidad de convocatoria. El hartazgo alude al espacio que la aprisiona. Es la plaza el lugar donde encontrará por fin el eco. Y para llegar a ella, habría que tomar las rutas virtuales. El medio del ciberespacio hace el llamado, se convierte en parte del proceso de creación poética. Al lanzar la convocatoria a través de las redes sociales, este movimiento se articula desde un lugar caracterizado por una convergencia de voces que se encargan de reflexionar colectivamente sobre los asuntos que son comunes a la sociedad. Esto es, se trata de un dispositivo en el que los consensos se van formando a partir de la suma de opiniones sobre actos violentos que han circulado ampliamente en el espacio virtual.

En su análisis del movimiento #YoSoy132, durante la campaña presidencial de 2012, Pablo Aragón y Arnau Monterde describen la forma en que este movimiento ha modelado un tipo de activismo que se organiza en torno a medios alternativos, con una participación descentralizada, y un alcance global en su espectro de información (86). Esta estructura informativa y organizacional precede a la presencia pública, el *performance* político, la comunidad como congregación de cuerpos que fue consolidándose a partir de acuerdos tomados en las redes cibernéticas. Es en esta forma de organización que los poetas han logrado agruparse. De acuerdo con Manuel Amador –uno de los activistas-poetas convocantes de Poesía Indignada– a la plaza se llega después de un largo trayecto de diálogo en las redes, donde a fuerza de *likes* y debates, se va formando una serie de verdades colectivas. La plaza pública cibernética es primeramente un entramado de mensajes por los que se van delineando modos de pensar y actuar frente a las emergencias impuestas por la violencia. El intercambio de simpatías y afinidades manifiesta con "emoticones", esos íconos que en sí mismos sintetizan y refuncionalizan la circulación de los afectos, cumple entonces el papel de definir posturas políticas y explorar métodos de protesta. La manifestación pública cobra formas inéditas, el arte abandona su pretensión especializada y da cabida a legos y parroquianos de la profesión artística para participar en condiciones de igualdad en el foro de la poesía.

Frente a un Estado que pretende controlar la información con persecución y muerte a los periodistas, la verdad se instituye en el terreno de la disidencia. La poesía pública se presenta entonces como una oposición a la verdad oficial, que no lo es para la mayoría. La verdad poética es la voz colectiva que se pronuncia por una moralidad en respuesta al derramamiento de sangre, la diseminación de una cultura de la crueldad y la incidencia de las desapariciones. Es interesante observar, nos dice Manuel Amador, cómo a partir de la indignación por la acumulación de muertes se ha despertado un movimiento periodístico independiente que se introduce como voz antisistémica, antiestatal, antineoliberal, empeñado en una difícil querella contra intereses que requieren del estado de terror para mantenerse. La mención de lo periodístico toma coherencia aquí al revisar los casos mencionados en este trabajo: Sicilia abandona los versos, pero emprende concentraciones, marchas y caravanas seguidas de cámaras y reporteros. Él mismo es una voz indispensable en los medios críticos del país. Ester Hernández Palacios mantiene una relación estrecha con los comentarios de prensa, que siguen el pulso atribulado de su propio duelo. Los encuentros de poetas en Ciudad Juárez y el hip hop son un amplio comentario de los asuntos de sangre que nutren las narrativas cotidianas de la ciudad violenta. En diversas ciudades del país se aprecia una eclosión de poesía pública. Poesía Indignada es solamente un ejemplo de tantos. Podemos mencionar, entre otros, al colectivo Contra la Violencia el Arte que se presenta en sitios concurridos como las estaciones de metro a recitar poemas o a instalar tendederos de poesía, una acción que hemos visto reproducida en diversos espacios del país por parte de organizaciones y grupos universitarios.

Poesía Indignada nos permite ante todo explorar el lugar que ocupa la poesía en una escena social urgida de expresiones ciudadanas que se dirijan a articular una política colectiva frente a la violencia. La poesía es una puesta en práctica de la imaginación política –tal es su impulso utópico– en el espacio público. De esta manera suman energías iracundas y esperanzadoras a

historias incesantes de victimización y crueldades inconcebibles. El movimiento Poesía Indignada manifiesta un impulso pluralista y una necesidad de ocupar el espacio público. Su *performance* consiste en desplegar una pancarta larga donde se escriben los poemas que han respondido a la convocatoria. Quiero proponer que la actividad poética planteada desde la plaza pública devuelve a la poesía su capacidad histriónica, su presencia escenográfica, precisamente en el espacio de reunión donde poetas y público conciben el despliegue de versos como un acto inequívocamente político. Pero ¿cuál es la política que se realiza con versos a lo largo de la plaza? La poesía como tropo de la democracia convierte al verso en corolario de un acuerdo colectivo. La colectividad no sólo oye a los poetas, sino que trae sus propios versos que entretejen una diversidad de estilos y voces, preocupaciones y deseos.

En la gran pancarta que Poesía Indignada desplegó en la Plaza de la República o el Monumento a la Revolución en mayo de 2011, destaca el nacionalismo entre los temas que alcanzamos a advertir. Se trata de una reconsideración de la colectividad imaginada, reunida y convocada desde los espacios descentrados de lo virtual. En su poema "México, perdona a tus hijos", Tatiana González pronuncia una plegaria a México, un interlocutor abstracto e impreciso que personifica un centro vacío unificante, o por lo menos un ente mudo que sirva como receptor de la desesperación de no encontrar la clave para escapar de la tribulación:

> ¡Perdónanos!
> por haberte abandonado
> y dejarte hundir por la falsa democracia
> y la avaricia desmedida.
> Por no hacerle honor
> al privilegio de poder
> llamarnos MEXICANOS. (González)

Pronunciamiento nacionalista que demanda se moralice la patria. La poeta asume en primera persona de plural la

responsabilidad de haber abandonado el compromiso político de mantener a salvo la democracia de los embates de la corrupción y de no haber asumido el privilegio que confiere la nacionalidad. En esta contricción política queda claro que se ha extinguido el contrato social que mantendría un estado de derecho y también el sentimiento de unanimidad que lanzaría a la comunidad a defender su patrimonio, en una dirección que le resulte común a la diversidad. Implica este poema que la decadencia del Estado no se debe a fuerzas externas a la sociedad sino a la desidia del gran sujeto colectivo que dejó en manos de farsantes y corruptos su dirección y el capital afectivo de la nación. Esto es, no hay nación sin esa voluntad de actuar colectivamente frente a un desastre social.

La nación se entiende aquí como un instrumento imaginario para la actuación política, cuyos mecanismos de formación comunitaria se echan a andar en los medios virtuales. Vivimos simultáneamente en varios estados temporales y espaciales, en el mundo real y el mundo virtual, observa Diana Taylor al hablar de las nuevas concepciones del sujeto político que el activismo contemporáneo nos permite vivenciar (108). Es en esta hibridez que se representa la nación virtual: toda nación es fundamentalmente representación o un complejo representacional, es a partir de esta misma representación que se constituye un andamiaje emocional que hace posible la congregación de cuerpos que llamamos comunidad en resistencia.

La voluntad de congregar a una comunidad se plantea en oposición a la desidia que ha permitido la propagación de una guerra que se desata a espaldas de la ciudadanía, como Loth Aguilar Legaria declara en su poema "Traición a la patria": "Estamos en guerra no pedida/ Estamos en guerra no justificada/ No es tu guerra y no es la mía" (Aguilar Legaria). Al plantearse como sujetos traicionados y a la patria como un territorio usurpado por fuerzas egoítas, los y las poetas de Poesía Indignada acentúan que el cierre de la democracia y su simulación, la corrupción gubernamental y la irresponsable decisión de hacer una guerra que no encuentra justificación, se

deben sobre todo al abandono de los deberes ciudadanos. Más que el despliegue de un *mea culpa*, estos versos tienen el sentido de una arenga que llama a la colectividad a retomar su liderazgo y constituirse como una multitud proactiva frente a la violencia.

Cuando encontramos que la multitud se postra pasiva a presenciar el espectáculo del terror, algo no se ha resuelto ni completado, en un punto suspensivo pende la conciencia. En su "Nuestra tierra huele a muerte," Paola Klung lo expresa de la siguiente manera:

> Nuestra tierra huele a miedo, a balazos, partidos, alianzas, poder… Y miramos por la ventana tímidamente después de oír los gritos, después salimos al llegar las sirenas y caminamos por la acera ensangrentada donde yace muerto nuestro vecino.
>
> Entramos a casa, ponemos doble cerrojo y dormimos como animales irresolutos, incompletos… (Paola Klung)

Animales irresolutos e incompletos son quienes optan por un refugio personal que sólo significa un dejar pasar la muerte en todas partes, con la falsa esperanza de que esa violencia no les tocará. La completitud se alcanzaría entonces en la plaza pública, el lugar del encuentro comunitario, donde la suma de los miedos y de los dolores cobren no sólo la significación concreta del *demos*, la fuerza colectiva, sino que también se conciba esta reunión como un efecto de fuerza civil frente a los poderes que se han decidido por establecer la soberanía de la muerte. Se trata de una esperanza de extender la fuerza de la colectividad al punto de demostrar la falta de poder de los políticos. En este sentido es que podemos hablar de una poesía cuya realización depende de que una colectividad se niegue a ser solamente imaginada, sino que refrende su presencia como una forma de exorcizar las fuerzas del terror.

Conclusión

Sirvan estas páginas para advertir de la emergencia de un gran movimiento estético y político que se expande por toda la

sociedad mexicana a partir del crecimiento de la violencia. La poesía opera bajo las convocatorias del duelo colectivo expresado como testimonio, arenga, graffiti, diario o crónica rapeada. Es *performance*, concierto, acto de protesta, testimonio, video, *podcast*, *blog*, mural. La poesía habita el espacio público difundiendo los trazos de una moral comunitaria que resiste al sistema de victimización y estado de terror. Una revisión más puntual de las visiones temáticas, las propuestas poéticas y performativas y los pronunciamientos políticos y morales permitirá ofrecer un mejor panorama de las formas de hacer política y poesía como prácticas de paz en territorio de guerra.

BIBLIOGRAFÍA



Aguilar Legaria, Loth, “Traición a la patria”. [En línea.] <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2011/05/traicion-la-patria.html?m=0>. [Consulta: 14 de mayo, 2017.]

Amato, Carmen, “Presentación”, en *La vigilia de la esperanza. Poesía y derechos humanos. Antología del VII Encuentro Internacional de Poetas en Ciudad Juárez.* Raquel Huerta Nava, ed., El Cocodrilo Poeta, 2005, pp. 1-17.

Arjona, Arminé, *Juárez, tan lleno de sol y desolado*. Arde editoras, 2004.

Aragón, Pablo; Arnau Monteverde. “YoSoy132, un movimiento-red: autocomunicación, redes policéntricas y conexiones globales”, en Raúl Diego Rivera Hernández, ed., *Del Internet a las calles: #YoSoy132, una opción alternativa de hacer política.* Editorial A Contracorriente, 2016, pp. 69-88.

Arditi, Benjamín, “Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes”, en Raúl Diego Rivera Hernández, ed., *Del Internet a las calles: #YoSoy132, una opción alternativa de hacer política.* Editorial A Contracorriente, 2016, pp. 19-44.

Eagleton, Terry, *On Evil*. Yale University Press, 2010.

El arte de la paz. Dir. Alfonso Hernández. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2017.

Funky Bless. “Recuerdos”. [En línea.] <https://www.youtube.com/watch?v=nh94TjVDWH0>. [Consulta: 15 de mayo, 2017.]

González, Tatiana, “México, perdona a tus hijos. Ante los miles de muertos poesía indignada”. [En línea.] <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2012/07/mexico-

perdona-tus-hijos-cuyo.html?m=0>. [Consulta: 14 de mayo, 2017.]

Hernández Palacios, Ester, *México 2010: Diario de una madre mutilada*. Ficticia, 2012.

Klung, Paola, "Nuestra tierra huele a muerte". [En línea.] <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2012/07/nuestra-tierra-huele-muerte.html?m=0>. [Consulta: 14 de mayo, 2017.]

Martín-Barbero, Jesús, *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

MC Crimen, "Carlitos". [En línea.] <https://www.youtube.com/watch?v=KkVdaeGVwWI>. [Consulta: 15 de mayo, 2017.]

Quintana, Víctor, "Chihuahua ensangrentado y el MPJD", en Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, eds., *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*. era, 2016, pp. 91-100.

Rivera, María, "Los muertos", en Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, eds., *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*. era, 2016, pp. 282-287.

S/A. "Acción poética oficial". [En línea.] <https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmty/?hc_ref=SEARCH>. [Consulta: 14 de mayo, 2017.]

Sicilia, Javier, "El mundo ya no es digno de la palabra", en Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, eds., *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*. era, 2016, 281.

Silva Camargo, José Manuel, "Estoy harto". [En línea.] <http://antelosmilesdemuertospoesiaindignada.blogspot.com/2011/05/estoy-harto.html?m=0>. [Consulta: 14 de mayo, 2017.]

Sliwinski, Sharon, "The Aesthetics of Human Rights", en *Culture Theory & Critique*, 50:1, 2009, pp. 23-39.

Somos lengua. Dir. Kyzza Terrazas. Viento del Norte, Bambú Audiovisual, Cacerola Films, 2016.

Taylor, Diana, *Performance*. Duke University Press, 2016.

Vázquez Martín, Eduardo, "Los nuestros", en Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, eds., *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*. era, 2016, pp. 291-295.

Vekors, "Historias del Mictlán". [En línea.] <https://soundcloud.com/historias-del-mictl-n>. [Consulta: 15 de mayo, 2017.]

Narcocapitalismo y post-ruralidad: novela sobre narcotráfico en México, una cultura residual

Omar Nieto
Universidad Nacional Autónoma de México



"En la profundidad de la selva se cosechan drogas, se talan y arrasan bosques húmedos… Todo se está haciendo mecánicamente... Las granjas son operadas a control remoto…, ¿dónde piensas entonces queda el campo?"

Tierra quemada, Óscar Collazos

El presente capítulo explora la epistemología del capitalismo tardío[1] en la novela sobre narcotráfico en México, a partir de la obra fundacional de este *corpus*, *Diario de un narcotraficante* de a. Nacaveva (1967),[2] con algunas menciones a otras

[1] Ernest Mandel entiende al capitalismo tardío como una segunda fase del imperialismo (211), en que el capital ocioso se convierte en servicios y los servicios en mercancías.

[2] La novela tuvo un primer tiraje de 4 mil ejemplares según su pie de imprenta, y de acuerdo a su publicidad, ha alcanzado la cifra de 53 mil ejemplares vendidos en su última reedición del año 2008. De acuerdo a Bartomeu Costa-Amic, hijo del editor original, Bartolomé Costa-Amic (fallecido en 2002), no se conoce una versión de la novela anterior a

novelas publicadas durante los años setenta y ochenta y principalmente en los años noventa del siglo XX, antes del *boom* de obras literarias relacionadas con la última guerra contra el narcotráfico acaecida en la primera década del siglo XXI. Estas novelas muestran cómo dicho registro literario no es nuevo en la narrativa mexicana sino que forma parte de una cultura residual que manifiesta la subjetividad de los mitos producidos por una ideología capitalista, mediante la producción, consumo y pertenencia a dicho sistema económico como máximas aspiraciones morales, centro de todos los *flujos*[3] (Deleuze) que se convierten en un destino del capital (Sloterdijk), originando dos formas de capitalismo: el *narcocapitalismo* y la *post-ruralidad*, conceptos que se proponen en este capítulo.

Los registros tempranos de la novela sobre narcotráfico en México a los que nos referimos y que abarcarían desde la referida *Diario de un narcotraficante* de 1967, como primera novela sobre narcotráfico conocida hasta ahora, hasta el año 2000, serían principalmente las siguientes: en los setenta: *Narcotráfico S.A.* (1977) y *La guerra de los narcóticos. Once días de angustia* (1979), ambas de René Cárdenas Barrios; en los ochenta: *El tráfico de la marihuana* (1984), del mismo a. Nacaveva, que formaría parte de una saga con una tercera

1967, pues según lo recuerda, su padre recibió el original con cierto sigilo por el carácter prohibido del tema hacia finales de los años sesenta y a menos que existiera una versión rústica de autor publicada en el estado de Sinaloa o el norte del país, no existiría una edición de 1962, como datan varios investigadores, o de 1963, como asegura Leónidas Alfaro, importante escritor sinaloense. "Nacaveva" es el seudónimo del escritor Pedro Serrano y el "a" que precede a este, significa "alias". De acuerdo a Bartomeu Costa-Amic, prefirió mantener este seudónimo por razones literarias, familiares y también de seguridad.

[3] Este trabajo referirá constantemente este concepto de Gilles Deleuze desarrollado en *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia* en el que reafirma que al capital-dinero van todos los *flujos* de las sociedades contemporáneas, tanto en el entorno urbano como en el rural, pues en la actualidad sobre el dinero y el capitalismo "chorrean todos los flujos y es a él quien se atribuye las fuerzas productivas" (126).

novela titulada *Operación Cóndor* (inédita), que sólo se conserva en original; y en los noventa: *Los círculos del poder* (1990) de Gregorio Ortega, *Sueños de frontera* (1990) de Paco Ignacio Taibo II, *Guerra en el Paraíso* (1991) de Carlos Montemayor, *Contrabando* (1991/2007) de Víctor Hugo Rascón Banda, *El cadáver errante* (1993) de Gonzalo Martré, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993) de César López Cuadras, *Mezquite Road* (1995) de Gabriel Trujillo Muñoz, *Tierra Blanca. La cuna del narcotráfico* (1996) de Leónidas Alfaro, *Asesinato en una lavandería china* (1996) de Juan José Rodríguez, *Juan Justino Judicial* (1996) de Gerardo Cornejo, *Flores negras* (1998) de Vilma Fuentes, *Tijuana Dream* (1998) de Juan Hernández Luna, y *Tijuana City Blues* (1999), también de Gabriel Trujillo Muñoz, que culminan con *Pájaros en el alambre* (2000) de Gonzalo Martré, *The Gringo Connection* (2000) de Armando Ayala Anguiano y *La vida de un muerto* (2000) de Óscar de la Borbolla.

Es importante señalar que la novela criminal, de la que la novela sobre narcotráfico sin duda forma parte, se remonta a la conformación del propio Estado-nación posterior a la Independencia de 1810, como queda establecido en *Astucia* de Luis G. Inclán (1865), la cual se refiere al *modus operandi* del *contrabando* de tabaco, obra que manifiesta los aspectos objetivos y subjetivos del proyecto capitalista liberal del siglo XIX, y con la que la novela sobre narcotráfico de los siglos XX y XXI tiene correspondencias objetivas y subjetivas, ya que como dice Raymond Williams, lo social es siempre *pasado* (155-156).

Curiosamente, *Astucia*, primera novela nacional-liberal del México independiente, asemeja características con la novela sobre narcotráfico cuando expone los modos y formas del contrabando de tabaco, aunque esto no sea una sorpresa si se piensa que la novela sobre el negocio de estupefacientes procede en realidad del residuo del comercio capitalista criminal, de una tradición socioeconómica de expansión del capital en

guerra con los valores tradicionales del Virreinato arraigados en el mundo rural tradicional mexicano.[4]

Para comerciar con eficacia el producto prohibido del tabaco en el siglo XIX, tal como en el narcotráfico del siglo XX, sus contrabandistas habían arreglado "su vigilancia, establecieron sus espejos, cardillos, galgos, telégrafos, veletas y contrarresguardos tan bien combinados, y con tanto tino que sin mucho riesgo caminaban, evitando a toda costa un fatal encuentro valiéndoles mucho la serenidad y la sangre fría de Astucia que no se aturdía, y a pesar de gastar mucho y tener bien pagados a todos, caminaban con tal suerte, que hacían muy bonito negocio" (Inclán 210), con lo que puede concluirse que tanto los contrabandistas de tabaco decimonónicos como los traficantes de drogas del siglo XX siempre han poseído un ejército de *halcones* diseminados por su territorio para expandir el comercio de un producto controlado, tabaco o drogas, que les avisan y avisaban de los movimientos e ingresos de la autoridad mediante un código ingenioso de comunicación, mientras *lugartenientes* del contrabando del tabaco concretaban los negocios en cada *plaza*, distribuyendo el producto y proporcionando protección a sus líderes, mecanismo que también se menciona en *Diario de un narcotraficante*,[5] novela que ha tenido varias reediciones y amplio tiraje a lo largo de 50 años, sólo que con respecto a la siembra y trasiego de la goma de opio en la sierra de Sinaloa, a partir de una economía y cultura por completo residual, que procede de la formación del *narcocapitalismo* en el siglo XIX.

[4] En el México del Virreinato, el comercio de canela y de tabaco acaparaba la prohibición. En siglos anteriores, este último producto había provocado ex comunión entre los católicos en Europa y desmembramiento en Turquía y Persia. Incluso, "en Moscovia a los defraudadores de la renta de tabaco se les azota hasta descubrirle los huesos", como se menciona en *El Periquillo Sarniento* (Fernández de Lizardi 458).

[5] En *Diario de un narcotraficante* se lee: "Allá abajo hemos dejado a un joven, que será el del cuerno, es quien nos avisará, si vienen soldados o grupo armado, su atalaya es completamente segura, y la que controla una gran parte del camino, que en caso de suceder, daría tiempo suficiente para esconderlo todo" (Nacaveva 270).

Astucia: ruralidad mexicana tradicional y *narcocapitalismo*

En *Astucia*, los contrabandistas de tabaco "tenían marchantes por todas partes, principalmente de gente menesterosa que les pedían fiadas una, dos o más arrobas de hoja" (Inclán 210). A cambio, los traficantes de tabaco "no exigían fianzas, conocimientos, ni ninguna garantía…; los trataban muy bien, siempre eran muy bien recibidos, los vigilaban con eficacia e infundiendo terror a los *bandidos* y miedo al Resguardo, se dieron a querer con todo el mundo, y seguían impávidos en su arriesgado *comercio*" (Inclán 210; las cursivas son mías), en otras palabras, una descripción casi exacta de la base social actual del narcotráfico y sus mecanismos de operación.

Resulta importante señalar que en *Astucia*, ya se menciona la *morfina*, droga heroica llamada así por inducir al sueño como el dios griego Morfeo. Esta es la primera mención de un narcótico como contrabando en la historia de la novela mexicana, puesto que esta sustancia habría sido introducida en México entre 1836 y 1842 por la farmacéutica alemana Merck & Compañía, misma época en la que está ubicada la diégesis de la novela de Inclán y en la que media la Guerra del Opio entre Inglaterra y China (1840-1842), generando la expansión imperialista de las potencias económicas mundiales, como Inglaterra o Estados Unidos e inaugurando el *narcocapitalismo*, un constructo residual del que ahora se alimenta el narcotráfico y sus manifestaciones literarias. Don Rosendo, quien violenta a la Monja Cimarrona, la usa en esos años para sus malévolos planes. Ya hacia 1839 la *Gaceta Médica de México* explicaba la forma en la que debía extraerse de un kilogramo de opio a través de infusiones, filtraciones, hervores y enfriamientos[6] (Escohotado 57),[7] mismo método que ha-

[6] "Procedimiento para el ensayo de los opios, puesto en práctica en una fábrica de productos químicos", en *Gaceta de México*, t. iv. 1839, pp, 15-17, (citado en Pérez Montfort 45).

[7] Fue por esa razón que hasta 1846 se planteó la necesidad de supervisar la reglamentación de estas sustancias mediante una "Policía de salubridad",

bría usado el estudiante de medicina de *Astucia* para crearla y *contrabandearla* al referido Don Rosendo.

Sin embargo, en *Astucia* de Luis G. Inclán, la trama de la novela no gira en torno a este pequeño contrabando de droga que todavía era vista como farmacéutica y no recreativa, sino que el comercio criminal se concentra por completo en el negocio prohibido del tabaco, que por otra parte, tampoco era un contrabando nuevo sino que procedía del siglo XVIII, a juzgar por algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, donde se inaugura la idea de crimen organizado en las gavillas de asaltantes de Río Frío alrededor de la Ciudad de México como contraste simbólico entre la ciudad letrada y el bandidaje, concepto que han trabajado de manera amplia Ángel Rama y Juan Pablo Dabove,[8] y donde se delinea ya la práctica del *contrabando*: "¿Yo lo mandé a *comerciar en tabaco*? ¿O tengo interés en este *contrabando*?" (Fernández de Lizardi 226). Al igual que en *Astucia* este se erige como mecanismo económico ilegal para expandir el capital personal,[9] es decir, compartiendo la idea de contrabando como cultura económica residual, principal motor ideológico del actual narcotráfico.

Ese es el antecedente más antiguo con el que se cuenta en cuanto al comercio de un producto controlado en la literatura

propuesta por el doctor Leopoldo Río de la Loza, miembro del Consejo de Salubridad, pero dicho cuerpo nunca entró en funciones dada la naciente guerra mexico-americana.

[8] Juan Pablo Dabove ha trabajado con amplitud el tema en *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America (1816-1929)* (2007) y *Bandit Narratives in Latin America: From Villa to Chávez* (2017), que parten de *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1998).

[9] El *contrabando* es un concepto residual en la cultura mexicana, a juzgar por *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, cuando el protagonista narra que "contraje amistad estrecha con dos comerciantes de Veracruz, y estos me propusieron que si quería entrara a la parte con ellos en cierta negociación, de un *contrabando* interesante… Yo me mosqueé con un poco con tal condición, pero los compañeros me animaron… pues ya estaban comprados los guardias" (Fernández de Lizardi 202; las cursivas son mías).

nacional liberal del país, génesis también de la novela rural mexicana y de la estrecha relación que guardan el campo, la identidad nacional, la violencia y lo criminal, en tanto el *contrabando* representa la posibilidad de inserción de los marginados al sistema económico liberal, generando un continente rural en extremo violento.[10]

De esa forma, *Astucia* también da forma a los valores del pensamiento del siglo XIX, que reclaman el derecho de los mexicanos a comerciar cualquier producto bajo las leyes del mercado, por lo que en la conformación de la mexicanidad decimonónica están los valores capitalistas de aquella élite liberal, aunque con un *addendum*: que en un país tan arraigadamente conservador, el libre mercado sólo puede ejercerse desde la criminalidad.

Por lo tanto, *Astucia* representa el canto de una nueva forma de vida en México, pues como explica el protagonista, "nosotros conducíamos nuestras cargas compradas con nuestro dinero; la hoja con que comerciábamos nos la vendían sus dueños que a costa del sudor de su frente la han sembrado… y con respecto de que hay leyes que prohíben el libre tráfico de un efecto estancado, creo que no estarán vigentes las únicas que para el caso nos impuso el gobierno español cuando estábamos bajo su dominio". (Inclán 488)

La comparación entre la novela criminal del siglo XIX y la del narcotráfico del siglo XX no es forzada si se toma en cuenta que también la ensayó José Emilio Pacheco, en "Bandidos de ayer y de hoy" donde señala: "Otro Payno que aún desconocemos escribirá sin duda las novelas de *Durazo*[11]-Relumbrón,

[10] La de *Astucia* es una oposición a una ley discutible sobre el monopolio de la venta de tabaco en un tiempo donde había "leyes expresas (en las que) está prohibido su libre tráfico" (Inclán 488). El dato lo corrobora Juan Antonio Rosado en "Tres novelas mexicanas del siglo XIX, hoy: bandidaje y corrupción", quien señala que en 1833, tiempo del arranque de la novela, el gobierno de Valentín Gómez Farías había decretado la abolición de esa prohibición, pero en 1837 el Congreso anunció su restablecimiento.

[11] Uno de los libros sobre narcotráfico tempranos de corte testimonial más importante de los años ochenta en México es *Lo negro del Negro Durazo* (con cerca de 645 mil ejemplares hasta la décima segunda edición de marzo

Portillo-Santa Anna y *Caro Quintero*-Evaristo. La única esperanza es que cuando alguien la lea en el México de 2085 todo haya cambiado y nadie tenga la sensación de reconocimiento que ahora nos estremece al leer los viejos folletines como *El fistol del diablo* y *Los bandidos de Río Frío*" (Pacheco, s/p, las cursivas son mías).

Literatura sobre narcotráfico: capitalismo tardío y *post-ruralidad*

La literatura sobre narcotráfico manifestaría de esa forma esta cultura residual socioeconómica, representándola en una ficción del tipo criminal, toda vez que "la ficción de crímenes viene a ser para algunos escritores en castellano el vehículo para retratar un paradigma delictivo que incide en la infraestructura de la significación, subvirtiendo los discursos y las cartografías del Estado" (Braham 52), con un tipo de criminalidad emparentada en la actualidad con las lógicas de la globalización y en peculiar relación con el mundo rural, espacio en el que se producen sus mercancías.

Es por eso que en la novela sobre narcotráfico se puede reconocer también un doble constructo residual: un carácter *rural* híbrido, que yo llamo *post-ruralidad*, que choca con el discurso civilizatorio de la *ciudad* como concepto abstracto. Por otro lado, sus bases intersubjetivas alrededor de lo ilegal y la violencia para insertarse en el sistema económico hegemónico

de 1984) que aborda el enorme grado de corrupción de Arturo Durazo, Jefe de la Policía de la Ciudad de México, amigo personal y protegido del Presidente José López Portillo, narrado por su Jefe de Ayudantes, José González. En dicho libro no ficcional, se lee: "Nunca me imaginé que la venta de enervantes se llevara a cabo entre los mismos elementos de la policía…" (González 123), luego de citar un reportaje de la revista *Quehacer Político*, reforzada con algunas notas de *The New York Times*, en la que se afirmaba: "En 1982, los Estados Unidos y Europa se conmovieron al conocer, a través de sus principales diarios, la noticia de que el entonces jefe de la policía de México, Arturo Durazo Moreno, era el principal introductor de estupefacientes en Norteamérica, y contaba para esto con grandes relaciones con la mafia internacional" (González 121).

de índole global, *neocapitalista*,[12] el cual forma parte de la misma estructura proteica y esquizoide del capitalismo tardío,[13] en que la desigualdad se resuelve mediante "un punto de vista ordenador" (Habermas 30) que permite la socialización de los valores capitalistas producidos también de forma lingüística. Nada que la cultura dominante quiera reconocer como propio pero que existe y se mantiene desde tiempo atrás, de siglos atrás, como constructo social subyacente en la cultura de ciertas épocas, pues en lo residual, como señala Raymond Williams, es fácil identificar las formaciones sociales anteriores.

Así, cabe decir que las estructuras del sentir del mundo rural mexicano, en el que se despliega la mayor parte de las novelas sobre narcotráfico en México, están ligadas a la violencia producto de la superposición y choque de las fuerzas que conforman la identidad nacional integradas durante el siglo XIX como "un todo", lo que daría origen a los cacicazgos que definieron el poder rural en México incluyendo los recientes del narcotráfico, que engendraron formas feudales y la coexistencia de diferentes modos de producción, como la comunidad primitiva y el capitalismo.[14]

En lo *post-rural* se desplazan por lo tanto las formaciones ideológicas reivindicatorias. Sólo hay mercado y valores capitalistas, el *insight* del que habla Gilles Deleuze, quien ubica la parte subjetiva de este modelo económico a partir de la *moral*

[12] Mandel definiría al *neocapitalismo* como la etapa del desarrollo capitalista monopolista en el que se genera que "las superganancias monopolistas se desplace[n] de los países coloniales a los propios países imperialistas y que las gigantescas corporaciones se hagan más independientes y más vulnerables a la vez" (70), lo que bien podría aplicar a los cárteles del narcotráfico.

[13] Ernest Mandel y Jürgen Habermas coinciden en que en el capitalismo tardío es indispensable la participación del Estado y que es mediante un esquema ideológico que se legitima la distribución asimétrica de la riqueza.

[14] Roger Bartra, "Sociedades precapitalistas", en *Historia y Sociedad,* núm. 3. Otoño 1965, 35-42, citado en Enrique Semo, *Historia del capitalismo en México* (19).

del mejoramiento,[15] concepto de Raymond Williams que consiste en crecer económicamente de forma progresiva y evolutiva. Esta mirada del mundo se ha interiorizado desde la célula básica de la sociedad que es la familia hasta las más profundas relaciones sociales en una ideología de lo privado, de manera que la idea de "rendimiento" anima todos los *flujos*, o reductos de la actividad humana, incluidos los del campo y su relación con el narcotráfico como vehículo de inserción en la economía global.

Se trata de un triunfo total de las subjetividades del capitalismo, pues como apunta Ricœur: "aquí la ideología entra en juego porque ningún sistema de liderazgo, ni siquiera el más brutal, gobierna sólo mediante la fuerza, mediante la dominación" (55). Por el contrario, todo sistema de liderazgo, toda imagen de mundo o vida de mundo requiere no sólo nuestra sumisión física sino también consentimiento y cooperación. En suma, lograr una percepción hegemónica única.

Esa es la razón por la que el narcotráfico en México se expande con preferencia en zonas rurales con mayor subdesarrollo, pues el desarrollo del capitalismo en el campo pasa por un proceso que lo destruye y lo adapta. Este proceso, se efectúa mediante la violencia y gracias a ella, pues "la metamorfosis brutal de las relaciones de producción en el campo requiere la violencia" (Williams 112-113).

En ese contexto aparece *Diario de un narcotraficante* del escritor sinaloense a. Nacaveva, novela fundacional del narcotráfico mexicano, que representa el paso de la ruralidad tradicional a la *post-ruralidad*, donde los poderes objetivos y subjetivos del capitalismo monetizan la vida cotidiana en el campo.

[15] Para Raymond Williams la *moral del mejoramiento*, propia del episteme capitalista, no es compatible con el tiempo clásico del ser en el campo. La literatura de Defoe o *Mansfield Park* de Jane Austen, en los siglos XVIII y XIX, respectivamente, habría capturado una nueva cosmovisión que permea como estructura del sentir en la sociedad terrateniente rural, a partir del siglo XVIII, la cual pronto será industrial, como señala en *El campo y la ciudad* y en *Marxismo y literatura*.

Esta novela presenta el contraste entre el campo "puro" y los valores de la sociedad "moderna" o bien la crisis de una sociedad tradicional, una modernización que incluye el tráfico y el uso de drogas como negocio internacional. Un mundo que se mezcla en la sierra, en el mundo rural más olvidado, donde las costumbres ancestrales indígenas del juego de pelota azteca todavía se funden con la búsqueda del oro y del opio: "Allá en el centro del pueblo están jugando a la pelota, a la que ellos llaman *hulama*, la que juegan con la cadera, siendo una pelota como un balón de futbol, a diferencia que ésta es de hule sólido" (Nacaveva, *Diario* 144).

Para los años cincuenta, en ese México indígena y rural, en el que se origina el imaginario hasta cierto punto idílico del narcotráfico *no gore*,[16] todavía convive la idea del buen salvaje y el hombre civilizado, límite que traspasa la literatura sobre narcotráfico de los años noventa y principios del siglo XXI que hace uso explícito y temático de la violencia, rasgo que aparece ya en *Juan Justino Judicial* (1996) del también escritor sinaloense Leónidas Alfaro, y en varias de las novelas de esa década. En todas ellas, las instituciones de seguridad del Estado, como la policía y ejército, mediante las acciones de sus personajes, toman un contenido claramente sangriento, hiperviolento, desculpabilizado, y en el que la violencia extrema se convierte en símbolo de poder y mantenimiento de territorios, además de que el asesinato se entiende como "daño colateral", adquiriendo un carácter "natural" e "inevitable", resemantizando el valor de la vida y la muerte en función de la

[16] Sayak Valencia toma el término "gore" de un género cinematográfico centrado en la violencia extrema y dedica un amplio estudio a este tipo de capitalismo donde la violencia cotidiana, sangrienta, ha sido normalizada con profunda relación con los valores del machismo, los medios de comunicación y el espectro despersonalizado de la sobrevivencia, pues "el capitalismo, en su versión *gore*, surge de la pobreza" (73). Estos conceptos son desarrollados en *Capitalismo gore* (2010) y la ampliación de ese trabajo en *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder* (2016). También lo aborda en "Capitalismo *gore*: narcomáquina y *performance* de género" (Valencia s/f) y "Capitalismo *gore* y necropolítica en México contemporáneo" (Valencia 2012).

expansión del capital, desplazando como en el caso de *Guerra en el Paraíso* (1991) de Carlos Montemayor, cualquier acto ideológico reivindicatorio.

En el estado de Guerrero, donde se sitúa la acción de esta novela, se verifica la consolidación de la *transformación* de ese campo rural tradicional que incluso oculta a los defensores de los campesinos y marginados, encarnados en la figura del guerrillero Lucio Cabañas, al de un campo por completo *post-rural*, en el cual los amapoleros y mariguaneros de la sierra de Tecpan de Galeana, informan al Ejército Mexicano la localización exacta de Cabañas. Así, tal como sucedió en la realidad, el espectro del narcocapitalismo, de manos de un contubernio falaz entre los traficantes y las instituciones de seguridad del Estado, cubre todo lo rural y lo suburbano en las décadas siguientes, un acto sumamente simbólico del nuevo orden mundial que encarará el nuevo siglo, generando violencia extrema en todo el país, emulando los métodos de tortura y desaparición de cadáveres de las milicias regulares, como preparando el terreno subjetivo y objetivo para que el capitalismo tardío se apodere de todos los campos de la vida.

En contraste, los protagonistas de *Diario de un narcotraficante*, publicado como ya se dijo, en 1967, todavía compran sin contratiempos la goma de opio para cocinarla y convertirla en heroína, detallando los ingredientes, tiempos y procedimientos, sin que eso signifique necesariamente *muerte*. En el rancho de don Antonio, ubicado en lo más profundo de la sierra sinaloense, confluyen los moradores de los montes, las cañadas; son Nacaveva y Arturo quienes los insertan al sistema capitalista, quienes los "corrompen" iniciándolos en los secretos de la acumulación, asegurando que los campesinos sin capacidad de producción, compra ni competencia, sean insertados de cualquier modo a un sistema capitalístico, pero sin que intervengan aún mecanismos hiperviolentos, como se registrarán en casi todas las novelas sobre narcotráfico en México posteriores.

En otras palabras, en *Diario de un narcotraficante* todavía no aparecen sicarios. Estos se introducen en la narrativa sobre narcotráfico hasta los años noventa, como en *Tierra Blanca* donde

se usa esa palabra para designar al grupo de *trabajadores gore* que acompañan a don Heleno, el lugarteniente de la organización, para mantener el control de un territorio y donde los campesinos viven "suplicándole a Dios: que los señores y las autoridades pudieran arreglar sus broncas sin que la sangre llegue al río" (Alfaro 77), en escenarios que se dibujan distantes a las novelas de Nacaveva, casi ausentes de asesinatos sangrientos.

Los hechos violentos de *Diario de un narcotraficante* tienen que ver todavía con rencillas personales, con ajustes de cuentas por honor y por venganza pero no como acto maquínico, despersonalizado. Incluso, los personajes repudian el asesinato, como lo consigna Nacaveva en su diario: "20 de junio (…) Arturo ha llegado malhumorado por las proposiciones que le han hecho, es hombre de honor y jamás adoptaría la posición de robar, matar y otras triquiñuelas que no sea el tráfico de las drogas" (Nacaveva 291). Así, cuando los narcotraficantes del grupo de Arturo y Nacaveva asaltan a otros contrabandistas para robarles la mercancía y es preciso matarlos, les perdonan la vida en consideración a sus hijos. En *El tráfico de la marihuana*, secuela de *Diario de un narcotraficante*, publicada en 1984, se lee una idea semejante: "Voy pensando que si mi vida es constructiva o destructiva, que si estaré haciendo un bien a la humanidad, o el más grande de los males" (Nacaveva 99).

En resumen, las novelas sobre narcotráfico previas a los años noventa evitan de alguna manera los contenidos sangrientos como cuando Nacaveva en *Diario de un narcotraficante* se involucra en la emboscada al miembro de una banda competidora afincada en Guadalajara, y cuando tiene que rematar en el piso a uno de aquellos hombres, prefiere simular la ejecución suplicándole a la víctima que se haga el muerto:

> – Hazte como que te mueres, te voy a disparar –le digo casi en secreto. Hago tres disparos, con el arma inclinada hacia el sur, pegando las balas en la carretera sin temor a herirlo. El otro, haciendo un buen papel, se estira como si lo hubiera rematado… Mis compañeros ya están listos para arrancar (*Diario* 248).

Así, las novelas previas al año noventa permanecen en la disyuntiva moral entre contrabandear estupefacientes y la posibilidad de cometer un asesinato, lo cual todavía no es sinónimo. Incluso el protagonista de esa primera novela sobre narcotráfico ruega a la deidad para que lo libre de firmar *el pacto fáustico*, es decir, la pérdida de toda moralidad, la pérdida del alma, lo que Rüdiger Safranski llama "traición al espíritu" (65) o destrucción de la dignidad humana: "Me estoy acordando del catecismo del padre Ripalda. El quinto mandamiento 'no matarás'… Me hinco en una de las bancas traseras, agacho la cabeza y sólo le pido a Dios, que no me permita ser un asesino, que a nada le temo tanto como tener que matar a un hombre…" (Nacaveva, *Diario* 237).

Como ya se ha referido, lo anterior es un ideosema que cambiará de forma radical en las novelas sobre narcotráfico de la década de los noventa, en concreto a partir de *Los círculos del poder* (1990) de Gregorio Ortega, de *Tierra Blanca* (1996) de Leónidas Alfaro, y de manera principal, de *Juan Justino Judicial* (1996) de Gerardo Cornejo, en las cuales los métodos de ejecución son sangrientos, desalmados e impersonales, aprendidos en mucho de los métodos militares de los ejércitos desmovilizados de la guerra de Vietnam, la guerra de Corea, la caída del muro de Berlín y el final de la Guerra Fría, como si estas novelas hubieran capturado con precisión la privatización de los métodos de aniquilamiento propios de las guerras formales emprendidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

En las novelas sobre narcotráfico de los años noventa aparecen por lo tanto métodos de tortura explícitos, como táctica de guerra comercial, método mecanizado extraído de códigos bélicos, fielmente representado en el personaje de don Heleno, de *Tierra Blanca*, quien no sólo usa sicarios sino que emplea fornituras con varios cargadores y la Colt. 45 "que usaba desde la guerra de Corea", pues "era veterano de la Segunda Guerra Mundial, que había luchado al amparo de la bandera de las barras y las estrellas… El trato forzoso con gente de su misma calaña de los que trabajaban a sus órdenes, sin contar los actos inhumanos que había presenciado y hasta llevado a cabo

durante la guerra, lo habían vuelto despiadadamente egoísta" (Alfaro 70). Es decir, un compendio de tácticas transmitidas al mundo del narcotráfico y a las policías civiles.

Gregorio Ortega también ficcionaliza este desplazamiento del espacio rural mexicano por los poderes plenos del narcocapitalismo cuando señala, en *Los círculos del poder*, que en ese mismo Guerrero de Carlos Montemayor, Cuenca Toledo, uno de los generales otrora antiguerrilleros "fue contactado por los miembros del Cártel de Medellín…" (Ortega 168), lo que refuerza la idea de que el final de las utopías sociales dio paso al negocio global de narcóticos. Quizá por esa razón en *Juan Justino Judicial* se lea: "Por eso es que dicen que nos parecemos tanto a los que dizque combatimos, que hasta a veces nos confundimos con ellos" (Cornejo 80).

Violencia autotélica en las novelas sobre narcotráfico de la década de los noventa

En *Trust and violence: an essay on a modern relationship*, el filósofo Jan Philipp Reemtsma explora las manifestaciones de la violencia en la época de la modernidad occidental. Para Reemtsma, la violencia más deleznable es la física ya que puede definirse como el ataque sin consentimiento en el cuerpo de otra persona. De este tipo de violencia, argumenta Reemtsma, pueden derivarse dos formas distintas: la violencia "raptive", que emplea el cuerpo como un lugar para ejecutar algún tipo de acto con el principal propósito de obtener gratificación sexual, es decir, aquella que trata de poseer el cuerpo del otro, y la violencia "autotélica" que busca el daño o la destrucción del cuerpo del otro. Lo *autotélico* está definido como cualquier tipo de acción que tiene en sí misma el justificativo de su propio fin y en la "que la destrucción del cuerpo no es meramente una consecuencia posible sino que es el objetivo" (62), un ideosema que comienza a permear en la novela sobre narcotráfico de los años noventa.

Este tipo de violencia es sin duda la más perturbadora pues evade cualquier explicación racional; de ahí se deriva que se

hable de ella como la expresión de una crueldad absurda, sin sentido, como la que los cárteles del narcotráfico perpetran como una constante cotidiana, aunque al final, el sentido de ello es enviar un mensaje de fuerza y ejercer el *biopoder* en un mercado eminentemente comercial, es decir, un poder que se ejerce sobre una región y que Achille Mbembe amplía basándose en el concepto de Foucault a partir del poder de seleccionar en un territorio a las personas que deben morir de aquellas que deben vivir.[17]

En concreto, en la violencia autotélica hay una tendencia a hacernos insensibles a las formas brutales de subyugación que los cárteles usan para doblegar a quienes consideran sus competidores, una consecuencia de la lógica de expansión capitalista. La investigadora María Victoria Uribe Alarcón considera que en las masacres producidas por estas organizaciones, los perpetradores llevan a cabo una serie de operaciones semánticas permeadas de enorme fuerza metafórica que deshumaniza a las víctimas y sus cuerpos (Uribe 91), a las que llama "tecnologías del terror", inventadas en su mayoría por las fuerzas armadas, luego inculcadas en las fuerzas armadas civiles legales, como las policías, aplicadas al enemigo público que son los miembros del narcotráfico internacional, y por último, reproducidas *ad nauseam*, replicadas, por los miembros del narco en sus guerras intestinas y contra el Estado.

[17] La idea de *biopoder* es propuesta por Michel Foucault en su *Hay que defender la sociedad*, y la retoma el filósofo camerunés Achille Mbembe en *Necropolítica* para referirse al ejercicio de la hegemonía en una zona geográfica determinada en donde se registran "formas de dominación, sumisión y tributo" (Mbembe 11) por parte del Estado o de ejércitos privados para controlar la muerte a través de la guerra o la política. Nosotros usaremos dicho concepto para explicar la hegemonía ejercida por los cárteles del narcotráfico en México con el objetivo de mantener el control de un territorio o territorios, llamados *plazas*, por medio del ejercicio del terror, la muerte y el *cobro de piso*, es decir, la renta que un particular debe pagar por vivir, trabajar o comerciar en un territorio que ha pasado a manos de estos grupos de delincuentes o cárteles, desplazando al Estado o en contubernio con él.

Estas tecnologías del terror se convierten así en conocimiento técnico impartido en entrenamientos específicos, casi siempre promilitarizados, que luego se democratizan al llegar a los cárteles, siendo ejecutados por los narcotrabajadores sobreespecializados: "¡Dense vuelo muchachitos! –les dijo el jefe de grupo a los novatos de la judicial– ora que hay material de sobra para practicar las *técnicas* interrogatorias… Y aquello fue un retozo de primerizos que entraban de lleno al delirio de causar dolor" (Cornejo 85; las cursivas son mías), como se lee en *Juan Justino Judicial*.

En otras palabras, gran parte de la violencia autotélica que manifiestan los cárteles del narcotráfico en la actualidad sería un mecanismo subjetivo de la cultura residual de la violencia mexicana y también de un código bélico aprendido de las instituciones castrenses y de justicia del Estado, como lo confiesa el protagonista de *Juan Justino Judicial* cuando señala: "Y no crea que era algo del otro mundo porque consistía sólo en cortarles las orejas, ponerlas a asar en una parrilla y hacerlos que se las comieran" (Cornejo 82). Esta práctica también se realizaba en la Revolución[18] pero en la novela sucede como recompensa subjetiva colateral al negocio del narco, un poder que "*se te iba convirtiendo rápidamente en un incontenible ímpetu por apretar, por causar dolor, por herir y que terminaba en aquel escalofriante deseo por… por matar y… y gozar con ello…*" (Cornejo 124), es decir, experimentando "placer obsceno" (Eagleton 17, 81, 99-100) de ver aniquilado al *Otro*, acto que anima a los perpetradores de la violencia extrema quienes han reducido a un mero movimiento físico la idea de *enemigo* mortal (Agamben 91).

En la guerra, dice Giorgio Agamben "subyace la negación absoluta de cualquier otro ser" (92). Se trata al final, considera Terry Eagleton, de una intención por arrastrarse como se pueda hacia la muerte (107), concepto que aplica al sicario, quien sabe que su propio asesinato no sólo es muy

[18] Un corrido de la época refiere: "Toda la gente de Chihuahua y Ciudad Juárez/ muy asombrada y asustada se quedó/ sólo de ver tanto gringo y carrancista/ que Pancho Villa sin orejas los dejó" (Mendoza 68).

probable sino que es incluso inminente mientras en el camino lleva a otros a su mismo destino, pues en él palpita la liberación que surge al pensar que en verdad nada importa, tal como se lee en *Los círculos del poder* de Gregorio Ortega, en la que los endriagos son "asesinos que pueden *trabajar* como en los rastros, a destajo y sin piedad" (144; las cursivas son mías).

Dichos sicarios trabajan en un rancho llamado irónicamente El Estigio, en el que habría "una sala especializada para la tortura y uno de los mejores quirófanos que se tengan en México [con métodos que] dejaron de ser refinados, para convertirse en brutales, en sangrientos... Nada de picanas, nada de tehuacanes con chile piquín o inmersiones en aguas con excrementos" (Ortega 144), sino donde se usa "a las ratas hambrientas en una jaula, cuyo único orificio da sobre el ano o la vagina de sus víctimas; recurre a los cerdos de 300 kilos de peso y que tienen de dos a tres semanas sin comer. Antes de encerrar a los desgraciados que van a morir, al cerdo le dan bacanora [aguardiente de alta graduación] con objeto de enfurecerlo más. ¿Quién se puede enfrentar a 300 kilos de locura hambrienta sólo con las manos?" (Ortega 144).

En el narcocapitalismo todo esto se vive en medio de guerras civiles no ideológicas de baja o mediana intensidad, con fines criminales, comerciales. No se trata de una revolución sino de una *stásis*, concepto que Agamben amplía en *Stásis. La guerra civil como paradigma político*, y que se refiere a la raíz usada por los griegos para describir la guerra entre las familias de la República, aspecto que las novelas sobre narcotráfico de los años noventa, y posteriores, abordan como *capturas de época*.

La novela sobre narcotráfico a partir de los años noventa del siglo XX y por consecuencia, la del siglo XXI, captura de forma franca esta mirada, la de un mundo *cosificado*[19] en el que tiene lugar la supresión de toda importancia esencial del individuo (Goldmann 194). Esto explicaría los actos delictivos

[19] Para Lucien Goldmann, la *cosificación* reduce todos los valores transindividuales "transformándolos en propiedades de las cosas no dejando como realidad humana esencial y manifiesta más que al individuo privado de toda relación inmediata, concreta y consciente" (Goldmann 197-200).

impersonales del comercio ilegal de drogas, pues el narcocapitalismo generaría desacralización y deshumanización, registrando así la desaparición progresiva del individuo perteneciente a una colectividad, aniquilando la vida, la seguridad y la dignidad humana en territorios específicos, arrasando a personas, familias y hasta comunidades enteras, como se representa en la novela *Tierra Blanca*[20] donde "el uso de la violencia es práctica cotidiana y desculpabilizada" (Valencia 75, 96), como se narra a continuación:

> – ¿Cómo haría usted González para evitar esa… digamos anarquía?
> – Atacaría de inmediato al grupo de los Peralta, los *exterminaría* a todos; así evito que continúen con su *negocio*, y por otro lado, sería un escarmiento para que nadie más piense en hacer lo mismo.
> – ¿No cree González que hacer un ataque a los Peralta dejaría consecuencias?
> – No quedaría nadie que pudiera reclamar; cuando hablo de *exterminio*, es total, incluyendo mujeres, niños y ancianos. Total, sin testigos –recalcó sin inmutarse.
> – Es demasiado cruel –expresó Don Víctor, con la mirada ausente.
> – Pero *necesario*. Esta es una *guerra* y las guerras son crueles, terribles y despiadadas; así nadie se atrevería a buscar venganza y mucho menos a *sembrar* de forma *independiente*. (Alfaro 162; las cursivas son mías).

La narración *gore* del sometimiento del enemigo, o mejor dicho, de la destrucción del enemigo, se erige así en las novelas sobre narcotráfico en México a partir de los años noventa como última *ratio*, solazándose en los detalles, entre más sangrientos y escatológicos, más terroríficos.

Una carga *gore* semejante acontece en *Juan Justino Judicial*, obra que sin embargo ostenta una estrategia narrativa más compleja que *Tierra Blanca*, cuya estructura es lineal. En la novela de Cornejo, el juego narrativo que la articula gira alrededor de la idea de "novela corrido" y eso implica una

[20] Nos referimos a *Tierra Blanca. La cuna del narcotráfico* (Difocur, 1996) de Leónidas Alfaro, que a decir de su autor, comenzó a escribir en 1975, pero que publicó hasta 1996. *Cfr*. Leónidas Alfaro, "Literatura de la violencia". BBC Mundo. 22 de septiembre de 2008. [En línea.] <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2008/narcomexico/newsid_7619000/7619836.stm>. [Consulta: 7 de agosto, 2019.]

reescritura de un código escritural previo, que es el corrido. De esa forma:

> La historia está narrada por tres voces imbricadas que se alternan y complementan. Primero se escucha la voz colectiva que da su versión de los hechos a manera de corrido: 'se dice', 'se cuenta', 'se ha sabido…' Luego interviene la del personaje-narrador para tratar de corregir esa versión a través de un compositor popular a quien contrata para que recomponga el corrido y limpie su nombre. Pero, inesperadamente, irrumpe la de su primer muerto, su conciencia... Así se conforma el trío de tonos que canta-cuenta la historia" (Cornejo, contraportada).

Este *instructivo de uso* plasmado en la contraportada de la primera edición de *Juan Justino Judicial* (y suprimida en la reedición de Editorial Nautilium/Aldus de 2015) resulta fundamental para entender su importancia como ejemplo paradigmático de cómo se transforman los tratamientos de la novela sobre narcotráfico en México a partir de los años noventa, en la que se incrementan los rasgos *gore* de sus tramas y en la que intervienen mecanismos más sofisticados para narrar un tema muy conocido en la cultura y economía mexicana como la siembra, trasiego y tráfico de drogas.

En esta novela de Gerardo Cornejo, la voz del primer muerto se convierte en la conciencia del protagonista, en una especie *de alter ego* que le recrimina al protagonista todos sus actos. Esta estrategia narrativa *intratextual* a tres voces, en donde en realidad se refuta un corrido establece un pacto metaficcional, seudoautobiográfico, que permite al autor generar una estética narrativa que adecúa literariamente la cultura oral del narcotráfico, para que las cosas se cuenten no como se cree que fueron "sino como de veras fueron..." (Cornejo 79).

Así, en la narrativa sobre narcotráfico de los años noventa, aparte de lo *gore*, comienzan a manifestarse reescrituras, hibridación de géneros, uso de estrategias narrativas alejadas de lo puramente mimético, como la metaficción, la autoficción, los intercódigos o el uso de subgéneros como el policiaco o la novela negra, para contar un contenido bélico en que todo se torna más violento pues en este periodo histórico la novela

sobre narcotráfico plasma actos que se efectúan "como cualquier *operación de guerra*, así como los que hacen *los de verde*… es cuestión de *oficio*" (Cornejo 53; las cursivas son mías), es decir representando subjetividades aprendidas de códigos militares en un sistema simbólico que ha desprovisto al enemigo de toda característica humana: "A la primera rociada los dejamos partidos por la mitad… puedes seguir disparando hasta que te hartes y entre más cristianos partas, más te recompensan y enmedallan" (Cornejo 52, 54).

Se trata al final de códigos de guerra mezclados con las subjetividades del necrotrabajo capitalista como cuando Juan Justino confiesa después de aquellas acciones: "Me esmeré en hacer aquel *trabajo* con el mayor cuidado hasta que después de mucha práctica logré mejorarlo al grado de que los castigados casi ni sangraban; casi ni echaban alaridos; casi ni se pasmaban porque les echaba el polvo de sulfatiazol como lo hacíamos desde chicuelos con los becerros del pueblo" (Cornejo 70; las cursivas son mías). Se trata de una referencia a la habilidad que el protagonista tiene para capar a sus enemigos, especialidad que le otorga, además, una ganancia subjetiva: el *respeto* por la vía del terror: "*Y eso era lo que te hacía sentir muy de ser alguien de ya ser tomado en cuenta de ya poder hablar con peso y con una fuerza que llamabas autoridad y que te volvía como loquito*" (Cornejo 70, 71), en resumen un reconocimiento, esa contraprestación subjetiva que otorga la empresa criminal del narco.

Narcocapitalismo: intersubjetividades capitalísticas y novela sobre narcotráfico

En resumen, las novelas sobre narcotráfico manifestarían las *estructuras del sentir*, *miradas de mundo* (Cros y Goldmann), *imágenes del mundo* (Habermas),[21] *concepciones de mundo* (Lefeb-

[21] Jünger Habermas llama a estas imágenes de mundo legitimantes también "*mundo de vida*, estructurado por medio de símbolos" (22) "que estarían compuestos por patrones de normalidad y sistemas de interpretación garantizadores de identidad" (23; las cursivas son mías). Las imágenes de mundo, dice Habermas, también son sistemas morales (28).

vre)[22] e *ideosemas* (Cros) en torno a los valores del *capitalismo tardío* (Mandel/Habermas), etapa que Mandel también llama *neocapitalismo*, comprendiendo como ideosemas a las interpretaciones del mundo y a los textos, sobre todo literarios, que las expresan, construidas en función de su ideología, entendiéndose a la ideología[23] como el sistema de valores y visiones en que los hombres viven y piensan (Ricœur 9), una consideración que aplica a la representación de los *sujetos culturales*[24] del narco, capos, sicarios, políticos coludidos, y que se manifiestan en la novela sobre narcotráfico como ideas, subjetividades, vivencias del *dinero* y del *trabajo* como aspectos estructurantes totalizantes.

En el narcocapitalismo estos elementos resultan muy claros: sentido de pertenencia al sistema económico, capacidad de compra, idea de que se está efectuando un *trabajo* aunque sea en la industria criminal, y con ello, la posibilidad de acceder a capas sociales superiores, es decir, la lógica interiorizada de producción, obtención de dinero y reconocimiento.

Debido a ello afirmamos que la novela sobre narcotráfico en México implicaría el síntoma y la representación del colapso utópico del capitalismo occidental consolidando una particular *visión de mundo* –concepto que para Edmond Cros consiste en el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúnen a los miembros de un grupo (Cros ctd en Angenot). Esto implicaría una "ideologización dogmática" (Lefebvre 15) que emana de la visión del mundo del capitalismo dirigida hacia los proyectos de expansión económica, "de dominio del mercado, de extensión a la sociedad entera de la racionalidad

[22] Concepto que Henri Lefebvre aborda en *Más allá del estructuralismo* (107).

[23] Por otro lado, para Giles Deleuze, la "ideología" sólo sería el sistema de enunciados que resultan de una organización de poder (222, 226).

[24] Para Cros, el *sujeto cultural* implica el funcionamiento de una subjetividad y un proceso de sumisión ideológica (12), lo que en el narcocapitalismo implicaría el convencimiento individual o transindividual de las bondades absolutas de pertenecer al sistema capitalista, pues como señala Cros, el sujeto cultural opera en y por el discurso, en una total subjetividad que implica un proceso de identificación (13, 17, 21).

de la empresa" (Lefebvre 15), un periodo "en el que todas las ramas de la economía están completamente industrializadas" (Mandel, *Capitalismo* 187), incluido el ocio, por lo tanto también el uso de estupefacientes.

En palabras de Henri Lefebvre, la interiorización del capitalismo representa una totalidad de sistemas que operan mediante "el fetichismo del dinero y de la mercancía, alienación del trabajo y del trabajador, reificación de las relaciones humanas… esto es lo que constituye al capitalismo" (124). Por esa razón, consideramos que la novela sobre narcotráfico representaría la versión más extrema de esta visión de mundo acerca de una "sociedad en que reina la mercancía… [y] da lugar a una extraña forma de inconsciencia" (199).

En conclusión, la novela sobre narcotráfico constituiría una representación subjetivizada de un mundo donde las relaciones de producción implican incluso a la muerte como insumo, con un significado humano relativo o nulo, en suma, *pagable*, mientras permita expandir una fuente de riqueza ilegal que sobrepasa el capital local, en otras palabras, un *narcocapitalismo* que responde a una cultura *residual*, que en el concepto de Raymond Williams sería una cultura opuesta a lo *arcaico*, este último definido como elemento del pasado sin uso en la actualidad.

En otras palabras, la cultura del narcotráfico y *sobre* el narcotráfico constituiría una cultura que "ha sido formado[a] efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural… presente" (Williams, *Marxismo* 144).

Esto es posible porque en lo residual se mantienen los símbolos vividos y practicados de alguna formación o institución social y cultural anterior (Williams, *Marxismo* 144), por lo que el aparato sociocrítico utilizado en este capítulo resultaría quizá un método teórico más preciso para analizar novelísticas sobre narcotráfico que el usado por la crítica literaria nacional que las ha calificado como "costumbrismo" y representación simple de un "lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera

agregar nada a la realidad" (Lemus s/n), una mirada limitada en la que el crítico no detecta la epistemología capitalista que subyace en este periodo subjetivo y objetivo de la historia, y que a nivel estético, manifiesta sobre todo en los años noventa estrategias metaficcionales, intertextuales, autobiográficas, seriales y de hibridación genérica, que de acuerdo a William J. Nichols, permiten entenderlas como vehículo idóneo para explorar las contradicciones de la globalización (Nichols s/n).

Lo anterior porque como señala Georg Lukács, el problema de la crítica literaria occidental es que, como en este caso, se asume como principalmente antihistórica, y "sólo la concreción histórica puede brindar un apoyo para la adecuada orientación hacia lo nuevo, hacia lo verdaderamente progresivo" (Lukács, *Problemas* 414), aunque en realidad la novela sobre narcotráfico no se trata de algo nuevo sino en definitiva una continuación de un importante residuo cultural-económico proveniente de mediados del siglo XIX.

Novelas sobre narcotráfico en los noventa: diversas formas de narrar un tema conocido

Esta tendencia hacia la transformación de un tema suficientemente conocido como es la siembra, venta, trasiego y tráfico de estupefacientes tiene otra ramificación en las novelas sobre narcotráfico de los años noventa, como ya se ha esbozado de manera breve líneas arriba, a través de estrategias metaficcionales que dan origen a obras como *Contrabando* (1991/2007) de Víctor Hugo Rascón Banda y *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993) de César López Cuadras, y en otras, como *Asesinato en una lavandería china* (1996) de Juan José Rodríguez o *La vida de un muerto* (2000) de Óscar de la Borbolla, que mezclan ciertos elementos fantásticos como los vampiros, o en el segundo caso, del doble (*doppelgänger*) en una trama humorística y ucrónica, que derivarían una década después en novelas como *Muerto después de muerto* (2013) de Javier González Cárdenas, que imagina narcos-zombis o la novela gráfica *Narcocyborg. Las calles entre tres ríos* (2012) de Evaristo

Lugo, que mezcla la cultura del narcotráfico y el *cyberpunk* en contenidos temáticos *narcogore* hipercodificados, además de una amplia corriente de novelas hiperrealistas sobre narcotráfico publicadas en México a partir del año 2000.

Asimismo, otras novelas sobre narcotráfico de los años noventa centran sus tramas en narrativas fronterizas, tanto en lo genérico como en lo geográfico, ubicando el imaginario del norte mexicano como territorio natural del tráfico de drogas pero con tramas híbridas entre el relato policiaco, la novela negra y el *thriller*, entre ellas, *Sueños de frontera* (1990) de Paco Ignacio Taibo II, que inaugura la relación de la novela de detectives y las tramas alrededor del narcotráfico con su personaje Héctor Belascoáran Shayne; *Tijuana Dream* (1998) de Juan Hernández Luna; y *Tijuana City Blues* (1999), de Gabriel Trujillo Muñoz, que conformarán una gama extensa a lo largo de las dos siguientes décadas del siglo XXI, al grado de que para cierta crítica literaria, novela sobre narcotráfico es sinónimo de novela neopoliciaca o *noir*, en una franca imprecisión. Especial mención tiene la erróneamente calificada por la crítica periodística "primera novela sobre narcotráfico", *El cadáver errante* (1993), de Gonzalo Martré, que enfoca su trama política-satírica también a detectives humorísticos, saga que continúa en *Pájaros en el alambre* (2000).

No obstante, el rasgo más significativo de las novelas sobre narcotráfico en los años noventa es el juego metaficcional de *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda y *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca*, con estructuras que abordan las narrativas intertextuales e intratextuales superando la mirada "costumbrista". En la metaficción se problematiza la relación entre ficción y la recreación ficticia de la realidad.

En la novela de Rascón Banda, por ejemplo, se usa la metaficción para derruir el referente mimético, pero al mismo tiempo, potenciándolo, mediante el recurso de un escritor-personaje que debe escribir una historia en un medio externo a la literatura, un guión para cine que termina siendo una caja china, donde la ficción se va construyendo a sí misma y la ficción habla de otra ficción, no obstante, una estrategia creativa

para dejar memoria y testimonio de una época sobre un tema que se ha escrito muchas veces en las décadas anteriores y en otros medios que no son literarios, como el periodismo, la televisión o la cinematografía.

Como señala Ramón Gerónimo Olvera, a propósito de *Contrabando*: "Si toda escritura es un desdoblamiento donde el autor trata de tocar al otro que pudo haber sido, en la metaficción esto se potencia ya que el autor se vuelve personaje y establece una relación mediada o conflictuada por la escritura. Ya no es importante saber si Rascón Banda, el real, acude a su pueblo natal, Santa Rosa, a escribir; tiene palabras para volver a crear su terruño y sumergirse en él" (Olvera Gerónimo 127).

De esa forma, *Contrabando*, al intentar ser un guión de una película para Antonio Aguilar, escrita por un periodista que en tanto personaje-narrador-autor hibridiza elementos de las comunicaciones de radiofrecuencia –muy comunes en la sierra donde las personas se transportan en avionetas y camionetas por caminos intransitables– en realidad crea una narrativa metaficcional en la que el proceso creativo resulta autorreferencial, autobiográfico, y al mismo tiempo, mimético, mezclando géneros, usando incluso recursos de la dramaturgia.

El caso de *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993) es parecido. César López Cuadras, quien escribió al menos otras tres novelas alrededor del tema, además de varios cuentos recopilados por la Universidad Autónoma de Sinaloa,[25] sigue una estrategia también metaficcional: el protagonista, Narciso Capistrán, quien intenta escribir una novela de no-ficción sobre un misterioso asesinato de un vendedor de cocaína que es dueño de un prostíbulo, recuerda la vieja invitación que le había hecho a Truman Capote cuando era estudiante de letras en Nueva York para que el famoso escritor lo visitara algún día en la costa sinaloense y pudieran tomar juntos una

[25] Nos referimos a *Cástulo Bojórquez* (2001), *Cuatro muertos por capítulo* (2013), *El delfín de Kowalsky* (2015) y los libros de relatos *La primera vez que vi a Kim Novak. Cuentos y relatos de Guasachi* (1996), *La Güera Simental* y *El pescador y las musas* (Arlequín, 2004) y *Cuentos reunidos* (2017).

cerveza Pacífico, disfrutar el béisbol y los mariscos. La trama es un juego metaficcional que se relaciona con el concepto de no-ficción establecido en *A sangre fría*, de tal forma que el caso de Bernardino se va construyendo conforme avanza la trama, con consejos de Capote.

Algunas novelas sobre narcotráfico que han ampliado la producción de obras literarias sobre este tema en México, una tradición que abarca ya medio siglo, son hasta el 2014: *La frontera huele a sangre* de Ricardo Guzmán Wolffer (2001); *Cástulo Bojórquez* de César López Cuadras (2001); *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra (2002); *Narcedalia Piedrotas* de Ricardo Elizondo Elizondo (2002); *Mi nombre es Casablanca* de Juan José Rodríguez (2003); *El testigo* de Juan Villoro (2004); *La conspiración de la fortuna* de Héctor Aguilar Camín (2005); *Mexicali City Blues* de Gabriel Trujillo Muñoz (2006); *Los minutos negros* de Martín Solares (2006); *Al otro lado* de Heriberto Yépez (2008); *Entre perros* de Alejandro Almazán (2009); *Corazón de Kaláshnikov* de Alejandro Páez Varela (2009); *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos (2010); *Perra Brava* de Orfa Alarcón (2010); *Acapulco Adiction* de Adolfo Arrioja (2010); *36 Toneladas* de Iris García Cuevas (2011); *El lenguaje del juego* de Daniel Sada (2012); *El Sinaloa* de Guillermo Rubio (2012); *Chinola Kid* de Hilario Peña (2012); *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México* de Lolita Bosch (2013) ; *Los perros* de Lorea Canales (2013); *Deudas de fuego* de Paul Medrano (2013); *La Narcocumbre* de Gilda Salinas (2013); *Muerto después de muerto* de Javier González Cárdenas (2013); *Cuatro muertos por capítulo* (2013) de César López Cuadras; *Nada me falta* de Gonzalo Soltero (2013); *La primavera del mal* de Francisco Haghenbeck (2013); *Las mujeres matan mejor* de Omar Nieto (2013), *Indio borrado* de Luis Felipe Lomelí (2014); *No me da miedo morir* de Guillermo Munro (2014); *La doble vida de Jesús* de Enrique Serna (2014); y *Artillería Nocaut* de Víctor Solorio (2014), por mencionar sólo algunas.

BIBLIOGRAFÍA



AGAMBEN, Giorgio, *Stasis. La guerra civil como paradigma político*. Adriana Hidalgo, 2017.

ALFARO, Leónidas, *Tierra Blanca. La cuna del narcotráfico*. Difocur, 1996. Godesca, 2010.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *El Zarco*. Océano, 1988.

ANGENOT, Marc y Jean Bessiére *et al.*, *Teoría literaria*. FCE, 1993.

BARTRA, Boege y Calvo *et al.*, *Caciquismo y poder político en el México rural*. Siglo XXI, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1980.

BRAHAM, Persephone, "Desviados, doppelgängers y zombies: abyección del género policial en América Latina", en *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Mónica Quijano, Héctor Fernando Vizcarra, eds., UNAM, 2015, pp. 49-69.

COLLAZOS, Óscar, *Tierra quemada*. Random House Mondadori, 2013.

CORNEJO, Gerardo, *Juan Justino Judicial*. Editorial Selector, 1996. Editorial Nautilium-Editorial Aldus, 2015, (edición en homenaje al autor).

CROS, Edmond, *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

DABOVE, Juan Pablo, *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816- 1929*. University of Pittsburgh Press, 2007.

DELEUZE, Gilles, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus, 2005.

ESCOHOTADO, Antonio, *Aprendiendo de las drogas. Usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Anagrama, 2001.

_______, *Historia general de las drogas*. Espasa-Calpe, 2000.

Franco, Jean, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Gobierno de Jalisco, Secretaría General: Unidad Editorial, 1988.

Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*. Editorial Ayuso, 1975.

González, José, *Lo negro del negro Durazo*. Editorial Posada, 1984.

Habermas, Jürgen, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Amorrortu Editores, 1989.

Inclán, Luis G., *Astucia. El jefe de los hermanos de la hoja o Los charros contrabandistas de la rama*. Porrúa, 2006.

Lefebvre, Henri, *Más allá del estructuralismo*. La Pléyade, 1973.

Lemus, Rafael, "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", en *Letras Libres*. 2005. [En línea.] <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>. [Consulta: 30 de mayo, 2018.]

Lugo Tovar, Evaristo, *Narcocyborg. Las calles entre tres ríos* (novela gráfica). Samsara, 2016.

Lukács, Georg, *Marx y el problema de la decadencia ideológica*. Siglo xxi, 1981.

_______, *Problemas del realismo*. fce, 1966.

_______, *Sociología de la novela*. Ediciones Península, 1966b.

Mandel, Ernest, *El capitalismo tardío*. era, 1979.

_______, *Ensayos sobre el neocapitalismo*. era, 1969.

Mbembe, Achille, *Necropolítica*. Melusina, 2011.

Mendoza, Vicente T., *Corridos mexicanos*. fce/sep, 1985.

Montemayor, Carlos, *Guerra en el Paraíso*. Planeta / Conaculta, 2000.

_______, *La guerrilla recurrente*. Debate / Random House Mondadori, 2007.

Nacaveva, a., *Diario de un narcotraficante*. Costa-Amic, 1967.

_______, *El tráfico de la marihuana*. Costa-Amic, 1997.

Nichols, William J., "A los márgenes: hacia una definición de 'negra'", en *Revista Iberoamericana*, vol. lxxvi, núm. 231. abril-junio. 2010, pp. 295-303.

Olvera Gerónimo, Ramón, *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. Ficticia, 2013.

Ortega, Gregorio, *Los círculos del poder*. Editorial Planeta, 1990.

Pacheco, José Emilio, "Bandidos de ayer y de hoy", en *Proceso*, núm. 441. 15 de abril de 1985.

Payno, Manuel, *Los bandidos del Río Frío*. Promexa, 1979. [t. i y ii].

Pérez Montfort, Ricardo, *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*. Debate / Random House, 2016.

Quijano, Mónica y Héctor Fernando Vizcarra, *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. unam, 2015.

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Contrabando*. Editorial Planeta, 2008.

Reemtsma, Jan Philip, *Trust and Violence: An Essay on a Modern Relationship*. Princeton University Press, 2012.

Ricœur,, Paul, "Ciencia e ideología", en *Revue Philosophique de Louvain*, núm. 14, mayo de 1974. Trad. Alfonso Rincón González. [En línea.] <http://www.bdigital.unal.edu.co/30321/1/29115-104582-1-PB.pdf>. [Consulta: 3 de septiembre, 2018.]

_______, *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa, 2008.

Rosado, Juan Antonio, "Tres novelas mexicanas del siglo xix, hoy: bandidaje y corrupción", en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 2, enero-junio, 2002. uaem. 2002. [En línea.] <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28100204>. [Consulta: 27 de julio, 2017.]

Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*. Tusquets, 2014.

Semo, Enrique, *Historia del capitalismo en México. Los orígenes. 1521/1763*. era, 1985.

Sloterdijk, Peter, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Siruela, 2007.

Taibo II, Paco Ignacio, *Sueños de frontera*. Promexa, 1990.

Turner, John Kenneth, *México bárbaro*. Colofón, 2008.

Uribe Alarcón, María Victoria, "Dismembering and expelling. Semantics of political terror in Colombia", en *Public Culture, Society for Transnational Cultural Studies*, v. 16 núm. 1. Universidad de Chicago. 2004.

Valencia, Sayak, *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós, 2016.

VANDERWOOD, Paul J., *Los rurales mexicanos*. México, FCE, 2014.
WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*. Paidós, 2001.
_______, *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 1997.

Narrar la desaparición. *72 Migrantes* y otros relatos sobre migración

Armando Octavio Velázquez Soto
Facultad de Filosofía y Letras, unam



> Habría que escribir el recorrido de los cuerpos sin tumbas ni duelos en estas guerras, como la que vivimos en México. Ese sería el verdadero relato de los cuerpos, de las subjetividades y de las prácticas que marcan el pulso de estos tiempos.
>
> Ileana Diéguez
> *Cuerpos sin Duelo*

Las noticias sobre la masacre ocurrida el 23 de agosto del 2010 en la zona de ranchos conocida como "El Huizache", municipio de San Fernando, Tamaulipas, comenzaron a circular el martes 24 a partir de un comunicado oficial en el cual el gobierno mexicano informaba que un grupo de élite de la Marina había encontrado los cuerpos de 72 migrantes asesinados, todos maniatados y con el tiro de gracia. Los marinos llegaron a este lugar, un rancho en medio de la nada, guiados por Luis Fredy Lala Pomavila, un migrante ecuatoriano, quien fingió estar muerto después de recibir un disparo en la mandíbula y otro en el hombro, esperó a que los atacantes se fueran del lugar y caminó alrededor de 16 kilómetros sobre terreno desértico guiado por una luz lejana. Posteriormente, este joven hijo de campesinos aseguró que un hondureño, quien se había

escondido en la maleza durante la masacre, lo desató y ayudó a caminar durante varias horas; a pesar de que el hondureño también llegó al retén, después siguió otro camino y no se tienen más datos sobre él. Aunque la información no ha sido del todo confirmada, al parecer hay una sobreviviente más, una joven salvadoreña habría logrado escapar; sin embargo, no se sabe nada más de ella.

A partir del primer comunicado oficial, los datos sobre lo ocurrido en San Fernando, uno de los municipios más grandes del país, comenzaron a multiplicarse de manera desordenada y contradictoria; la información proporcionada por las autoridades no siempre coincidía con la recabada por los periodistas en sus investigaciones o incluso modificaba sus propios comunicados previos. Dentro del cúmulo de contradicciones emergieron unas pocas certezas que se han sostenido a lo largo del tiempo: los 72 asesinados eran migrantes latinoamericanos que atravesaban México buscando llegar a los Estados Unidos, 14 eran mujeres y 58 hombres; sus captores y asesinos fueron Los Zetas, aunque aún no se sabe si los masacraron porque sus familias no pudieron pagar su rescate o porque se negaron a trabajar para este grupo criminal, incluso existe la hipótesis de que los asesinaron al confundirlos con nuevos miembros de un cártel rival. Frente a la información proporcionada oficialmente, que busca establecer un relato unívoco sobre lo ocurrido con los migrantes, lo encontrado por periodistas, defensores de derechos humanos, familiares de las víctimas, entre otros, da cuenta de una situación sumamente oscura sostenida en la corrupción y la impunidad características del gobierno mexicano. A nueve años de ocurrida la masacre de San Fernando todavía permanecen sin identificar casi una decena de cuerpos, además de que existen testimonios de familias a las que se trató de engañar entregándoles restos que no eran los de su familiar e, incluso, ataúdes con bolsas de arcilla.

Al horror producido por la masacre se sumó el desconcierto causado por una investigación oficial cuestionable por sus métodos y resultados; al horror de los cuerpos ordenados frente

a un muro le siguieron las preguntas de todos aquellos que vieron en este suceso un punto de no retorno, la manifestación más palpable de la abyección; al horror de los 72 migrantes se sumaron en abril del 2011 más de doscientos cuerpos encontrados en diversas fosas clandestinas en el mismo municipio de San Fernando… No obstante, el horror de este nuevo orden también desencadenó objeciones y la conformación de comunidades construidas en torno a los restos de los asesinados y de los espacios vacíos dejados por los desaparecidos; una de las primeras respuestas a esta situación es el sitio "Másde72", un proyecto de investigación conformado por el grupo Periodistas de a pie y otros periodistas invitados, quienes recabaron la mayor cantidad de información posible en torno a la masacre con el objetivo de confrontar y desmontar la versión oficial de lo ocurrido en Tamaulipas, además de exigir justicia para los migrantes asesinados y sus familias.[1]

Otra de las respuestas, que es en la que me centraré en este trabajo, es el proyecto creado bajo la coordinación de Alma Guillermoprieto, el altar virtual 72migrantes.com es el resultado de tres meses de trabajo de "un núcleo creciente de escritores, reporteros, ensayistas y fotógrafos, y se inauguró de manera formal el Día de Muertos de 2010" (Guillermoprieto 19); desafortunadamente, el sitio se encuentra inactivo desde hace varios meses, pero existe una "traducción al papel" de ese altar que fue publicada en el 2011. El libro *72 Migrantes* es producto de la enunciación colectiva de una comunidad de más de cien participantes que contribuyeron con textos, fotografías y otros materiales que además de aparecer en la página y el libro, también se difundieron por medio de un *blog* y en una serie de programas emitidos en Radio Universidad. La planeación, realización y difusión de este proyecto da cuenta de una dinámica distinta a las maneras tradicionales en las que funciona el campo literario y se inscribe en la formación de una "ecología cultural" que propicia "la invención

[1] Puede consultarse el sitio "Masde72" en: <http://www.masde72.periodistasdeapie.org.mx/>.

de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas" (Laddaga 8). En este sentido, *72 Migrantes* no es sólo un libro colectivo que responde desde el campo de lo artístico a una situación monstruosa; es, además, mucho más, una serie de procesos que reúnen y activan a una comunidad doliente conmovida por la barbarie y el sinsentido, pero convencida de la necesidad urgente de enunciar las historias de vida de los 72 migrantes asesinados en San Fernando y, a partir de ellos, de los miles de migrantes que han sido violentados al atravesar México.

El tiempo que convoca a la comunidad que conformó *72 Migrantes* está marcado por las nuevas formas de la guerra, tal como las entiende Rita Segato: "No se destinan a un término y su meta no es la paz […] Casi podría decirse que el plan es que se transformen, en muchas regiones del mundo, en una forma de existencia" (Segato 57). En este contexto de guerras perpetuas la contención de los migrantes, la administración de su tránsito y muerte, forma parte de las luchas que se libran globalmente, sin reglas, plazos, ni objetivos específicos. Si *72 Migrantes* se asume como un altar ofrendado a los migrantes asesinados, ¿cómo leer este libro *comunitario*? ¿Desde dónde posicionarse críticamente frente a esta dolorosa lectura de un presente brutal? Al dar cuenta del proceso y ser el resultado de una ecología cultural sostenida en una comunidad espontánea, este trabajo trasciende las oposiciones que distinguen entre lo que es literario (artístico) y lo que no lo es. Tal como lo explica Jean-Louis Déotte: "El arte de nuestra época se encuentra más allá de la oposición benjaminiana entre valor de culto (arte de destinación, arte heterónomo) y valor de exhibición (arte autónomo), ya que tiene un valor de destinación, efectivamente político, de resistencia, y que, sin embargo, se expone y reproduce fácilmente" (149). Para Déotte "nuestra época" es la "época de la desaparición" y se pregunta qué tipo de prácticas estéticas surgen en ella; a partir de algunos de los postulados de este teórico en las siguientes páginas me interesa realizar una lectura de *72 Migrantes* que no sólo considere su materialidad, sino también el proceso que permitió

su conformación, para lo cual recurriré a las propuestas de Laddaga y Déotte, asimismo me parece fundamental vincular el trabajo coordinado por Alma Guillermoprieto con las prácticas artísticas en torno al duelo tan intensamente estudiadas por Ileana Diéguez y, finalmente, hacer un recuento de distintos relatos escritos en los últimos años sobre la migración de centroamericanos y su paso por México.

Prácticas artísticas para generar comunidad

A pesar del supuesto asombro mostrado por el gobierno mexicano después de la masacre de San Fernando, la violencia en contra de los migrantes es ejercida constante e impunemente por los grupos criminales y las autoridades de nuestro país; incluso los habitantes de las poblaciones por donde transitan estos latinoamericanos han llegado a agredirlos. La criminalización de la migración indocumentada ha generado, entre muchas otras cosas, que la condición en sí vulnerable de los migrantes aumente al negárseles cualquier posibilidad de defensa jurídica. Para Judith Butler es evidente que existen "formas de distribución de la vulnerabilidad, formas diferenciales de reparto que hacen que algunas poblaciones estén más expuestas que otras a una violencia arbitraria" (Butler 14); la distribución de la vulnerabilidad implica distinguir entre las vidas de los sujetos que "valen la pena" y las que son prescindibles, además de separar a quienes son considerados humanos "como nosotros", de los que son distintos y extraños. Sin duda históricamente el migrante ha sido caracterizado como el diferente por excelencia, pero esa diferencia no se traduce en un trato preferente, sino en la justificación para convertirlo en el blanco perfecto de la violencia arbitraria.

Al formar parte de la comunidad en torno a *72 Migrantes,* Elizabeth Palacios plantea al inicio del libro que "la indiferencia de la ciudadanía" frente a la violencia en contra de los migrantes es un elemento fundamental para comprender por qué ésta sigue ocurriendo, "la vulnerabilidad de las personas migrantes: sus vidas, al igual que sus muertes, para la

sociedad mexicana han sido invisibles. Es nuestra intención en este libro *devolver el rostro* a 72 de los miles de migrantes que han padecido en nuestra tierra" (Guillermoprieto 27. Cursivas mías). Hacer visibles a los migrantes es una forma de humanizarlos, devolverles los atributos humanos que les han sido arrebatados al convertirlos en sujetos sacrificiales; sin embargo, no puede pensarse que este libro funcione como un monumento a los "migrantes caídos", pues esto implicaría transformarlos en héroes de una batalla individual, ocultando que fueron víctimas de la precarización económica y la violencia globales. Para Déotte las obras como este libro "no son lugares de la memoria ni monumentos. Al contrario, señalan que lo que nos conmueve no puede ser el heroísmo de algunos, ni tampoco la imaginación de la barbarie, sino el sentimiento de un derrumbe de sentido" (150); no son homenajes ni espacios simbólicos para rendir tributo, sino prácticas estéticas que desde las cenizas buscan hacer frente al sinsentido convertido en orden. La estética de la desaparición funciona entonces como una contramemoria, "resistiendo ante la museificación monumental de la memoria" (García 257) presente en las conmemoraciones oficiales cuyo objetivo final es acallar las voces y dar paso al olvido; como ejemplo de esto, vale destacar que muchos de los cuerpos de los migrantes asesinados en San Fernando fueron repatriados por los gobiernos de sus países como héroes y sus restos se entregaron en ceremonias militares: la "heroificación" de los migrantes implica reducir la migración a una decisión individual que transforma a quienes la realizan de víctimas a héroes y de su situación desesperada hace un sacrificio admirable.

La invisibilidad a la que son reducidos los migrantes exige entonces no un monumento en forma de libro, sino reinsertarlos en un régimen de visibilidad humana a través de procesos estéticos éticamente situados. "El arte en la época de la desaparición […] debe entregar la confirmación mínima de que una existencia tuvo efectivamente lugar" (Déotte 156) y lo hace a partir de la sensibilidad que conforma a la comunidad conmovida por un suceso atroz. En el caso de *72 Migrantes*,

Alma Guillermoprieto indica cuáles fueron las razones para realizar el altar virtual y después transformarlo en libro:

> ¿Por qué decidimos montar un altar en el espacio cibernético? Porque los que hicimos este proyecto, llenos de vergüenza por nuestros compatriotas y de espanto por las víctimas, a partir de ese hecho comenzamos a enterarnos de los muchos y terribles crímenes que se cometen todos los días en contra de los migrantes [...] estos hombres y mujeres, y en no pocos casos adolescentes y también niños, son explotados, torturados, humillados y asesinados por nuestros compatriotas a plena luz del día y con absoluta impunidad [...] Son más pobres que nuestros pobres, más indefensos que nuestros indígenas, porque andan solos. Estos 72 muertos eran nuestros muertos y quisimos conmemorar la vida de cada migrante identificado. Quisimos también –sobre todo, tal vez– hablar de aquellos a quienes les fue arrancado hasta el nombre cuando perdieron la vida (19).

Además de dar cuenta de la vergüenza y el espanto, Guillermoprieto también señala que en la distribución de la vulnerabilidad los migrantes reciben la mayor parte: "más pobres que nuestros pobres, más indefensos que nuestros indígenas". Asimismo, indica los objetivos de este proyecto: conmemorar a los migrantes identificados y hablar de quienes permanecen anónimos; esta obra, inscrita en la estética de la desaparición, "asume la imposible tarea de hacer visible lo invisible [...] sobre todo porque la investigación genuina sobre la desaparición tiene, por naturaleza, que hacer frente a la imposibilidad de mostrar su verdad de forma mimética" (García 261). En este caso, puede entenderse la "forma mimética" como el equivalente de la exhibición mediática de los cuerpos masacrados que inunda los periódicos y noticiarios, anulando mediante la exposición deliberada la singularidad de los sujetos; por el contrario, visibilizar implica hacer presentes a quienes han sido excluidos del régimen de visibilidad, pero conservando, en la medida de lo posible, su individualidad. No puede pasarse por alto que el hacer visibles a los migrantes, a pesar del fuerte compromiso ético en el que se inscribe, sigue siendo una prerrogativa de quienes sí son vistos, el colectivo de artistas e intelectuales con un nombre y un valor dentro del campo cultural.

Las estrategias estéticas seguidas por la comunidad que conformó *72 Migrantes* se abocan a una construcción narrativa, la cual casi siempre inicia por el nombre, y una visual, de tal manera que en cada página del libro texto e imagen conviven y se complementan, mas esto no implica que la imagen ilustre al escrito o este explique a la primera.

> Son 72 textos, uno por víctima, y 72 fotografías. Algunos aportan información sobre el fenómeno de la migración y la violencia. Otros son ensayos que ponen la migración latinoamericana en un contexto global. Muchos son retratos de las víctimas, elaborados a partir de una conversación con sus familiares. Varios más imaginan la peregrinación de una de esas personas cuyo nombre no sabíamos al empezar el altar. Las imágenes son aporte de 16 fotógrafos de México, Centroamérica y España, y permiten imaginar la ruta que recorrieron nuestros 72 desde su inicio hasta el final (Guillermoprieto 20).

La organización de los textos responde al número dado por las autoridades y forenses mexicanos a los migrantes asesinados antes de que se identificaran los cuerpos; a cada uno de los autores participantes se les entregó el número y la información que se tenía de los migrantes: nombre, lugar de origen y, en algunos casos, el número telefónico de algún familiar con el cual podían comunicarse. En el caso de los fotógrafos, cada uno eligió la imagen que integraría el altar virtual y el volumen; algunos se trasladaron a los lugares de origen de los migrantes para hacer las tomas (varias de ellas durante la inhumación de los cuerpos), otros tomaron las fotografías en diversos sitios de las rutas migrantes (albergues, vías, lugares fronterizos, los trenes que conforman La bestia); aunque son muy pocas, también aparecen algunas imágenes proporcionadas por los deudos, ya sea del migrante asesinado o de su familia. La distribución de los elementos en cada una de las páginas es siempre la misma: ocupando las dos terceras partes de la página dividida verticalmente, primero aparece el número en color anaranjado y la tipografía mayor, después el nombre o la leyenda “Migrante aún no identificado” en negro, a continuación el nombre del autor y el fotógrafo y, finalmente, el texto. Las imágenes casi siempre están situadas al

final del texto y un detalle de las mismas ocupa la tercera parte restante de la página.[2]

A partir del estudio de distintos proyectos artísticos, Reinaldo Laddaga argumenta que el surgimiento de nuevas ecologías culturales, las cuales producen dispositivos artísticos cuyo valor también es instrumental, da cuenta del surgimiento de una cultura de las artes distinta; además, señala que se producen colaborativamente y tienen un carácter posdisciplinario: "Todos suponen la articulación de imágenes y palabras, pero también de estas imágenes y estas palabras con conversaciones que son facilitadas por diseños institucionales que artistas y escritores conciben como momentos tan propios de su práctica como la generación de objetos de arte" (15). Para Laddaga estos proyectos responden tanto a las transformaciones del campo artístico como a la descomposición de las formas de vida asociadas a los estados nacionales. "De ahí una articulación en ellos entre lo artístico y lo útil que es extraña a la cultura moderna de las artes. De ahí que, allí donde estos proyectos se exhiben fuera de la comunidad de producción en que suceden, lo que encuentre el observador ocasional sea, en cierta manera, *instrumentos*" (155). El carácter instrumental de estas producciones no demerita su valor artístico, aunque sí las inscribe en prácticas de creación, circulación y recepción distintas a las consolidadas durante la época moderna: estos proyectos son elaborados por comunidades conformadas no sólo por artistas, sino también por profesores, estudiantes, obreros, amas de casa, entre otros; su

[2] Para la fecha de publicación del libro habían sido identificados varios de los cuerpos que durante la elaboración del altar virtual permanecían anónimos; no obstante, en la edición del volumen se decidió mantenerlos como "Migrantes no identificados" sin que aparezca ninguna explicación de esto. Cabe preguntarse en qué medida esta decisión continúa invisibilizando a los migrantes y qué acciones pudieron realizarse para contrarrestar esta situación. Debo estas observaciones sobre la ausencia del nombre a la discusión realizada en torno a este libro durante una de las sesiones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC), principalmente a las intervenciones de Ivonne Sánchez y Eugenio Santangelo.

circulación no se limita a los canales tradicionales (librería, galería o museo), las obras son distribuidas por internet, en escuelas, casas de cultura, parques, etcétera; finalmente, la recepción silenciosa y privada es desplazada a favor de una recepción que involucra al público como un participante más de la ecología cultural, pues el objetivo de estos proyectos no es sólo la realización de una obra, sino también incidir y modificar, en la medida de lo posible, un estado de cosas presente.

Tanto Déotte, desde la estética de la desaparición, como Laddaga, a partir de las ecologías culturales, enfatizan que ciertas producciones artísticas responden tanto a las transformaciones de la cultura de las artes como a la desintegración de los estados nación y la precarización de la vida; esto no significa que los proyectos que ambos estudian sean las maneras dominantes de creación artística, aunque sí marcan el inicio de un cambio en el paradigma de las artes. En relación con esto puede observarse que si bien *72 Migrantes* es producto del trabajo coordinado de casi una centena de participantes, también existen otras obras que desde dinámicas distintas y desde el campo de lo literario abordaron el mismo problema de la violencia contra los migrantes, a ellas me referiré en el último apartado de este trabajo.

Rituales de duelo y prácticas "presentacionales"

A pesar de no ser el río más largo o caudaloso, El Magdalena es considerado la arteria fluvial más importante de Colombia; de sur a norte este río recorre el país desde la cordillera de los Andes hasta desembocar en el Mar Caribe. Refiere Ileana Diéguez que en el cementerio de Puerto Berrío existe un gran muro de tumbas marcadas "NN" y que corresponden a los muertos "no nombrados" que el río arrastra y arroja a sus riveras hasta que los habitantes de este poblado los rescatan y sepultan. En las tumbas se pone la fecha en la que se encontró el cuerpo y si era hombre o mujer.

> Varias están pintadas y llevan placas donde reza "Gracias NN por los favores recibidos". Otras están marcadas con la palabra "Escogido". Se trata de las prácticas emprendidas por algunos habitantes de Puerto Berrío: elegir una tumba donde se aloje un cuerpo del sexo contrario y comenzar un período de peticiones y cuidados que culminará, si el favor es otorgado, con el nombramiento del muerto y su tumba. Se le otorga un nombre con el apellido del suplicante, y se dice que en algunos casos los restos son trasladados al panteón familiar (Diéguez 163-164).

Antes de que los habitantes de Puerto Berrío decidieran rescatar los cuerpos que descienden por las aguas de El Magdalena, éstos estaban condenados a desintegrarse por la fuerza de las corrientes y los animales que se alimentaban de ellos. Posiblemente los muertos no nombrados nunca sean identificados y sus familias no podrán recuperar sus restos, pero al integrarse al panteón de esta localidad se inscriben en una serie de ritos de duelo que los habitantes realizan por distintas razones: muchos de ellos tienen familiares desaparecidos, también para pedir que el difunto interceda en el más allá para lograr algo en este mundo y, finalmente, porque consideran que ningún cuerpo debe ser enterrado sin los rituales funerarios indispensables. Sin duda los ritos de duelo que se realizan en Puerto Berrío responden a necesidades individuales de los pobladores y, al mismo tiempo, dan cuenta de una práctica solidaria realizada espontáneamente por una comunidad que también ha sido víctima de la violencia más terrible a lo largo de varias décadas.

Me interesa destacar la dimensión comunitaria del duelo porque permite enlazar estas prácticas con lo realizado por los integrantes del altar virtual y el libro *72 Migrantes*; tal como lo expresa Alma Guillermoprieto en un fragmento citado, dentro de las intenciones fundamentales de este proyecto estaban "conmemorar la vida de cada migrante identificado" y "hablar de aquellos a quienes les fue arrancado hasta el nombre", es decir, entre los propósitos principales del volumen se encuentran tanto hacer duelo por estas mujeres y hombres "para que su peregrinar deje una pequeña huella contra el olvido" (21), como constatar la existencia de esas mujeres y hombres,

es decir, conjurar por medio de diversos procedimientos estéticos su existencia.

El duelo realizado por los habitantes de Puerto Berrío y por la comunidad reunida por Alma Guillermoprieto no es un acto individual y privado, sino un conjunto de acciones colectivas políticamente orientadas. Para Judith Butler el duelo no implica aceptar que alguien o algo han desaparecido y probablemente será sustituido pasado el tiempo, sino reconocer que la "pérdida sufrida" nos ha cambiado profundamente, más adelante añade:

> Pero creo que *el duelo permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política* […] Si mi destino no es original ni finalmente separable del tuyo, entonces el "nosotros" está atravesado por una correlatividad a la que no podemos oponernos con facilidad […] el duelo nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros en formas que no podemos contar o explicar. [...] Enfrentémoslo. Los otros nos desintegran. Y si no fuera así, algo nos falta (Butler 49-50. Cursivas mías).

La comunidad política de la que habla Butler transforma el dolor en una fuente para emprender acciones que inician con la identificación con el sufrimiento de los otros y la manera en que esto nos concierne; valorar la vulnerabilidad de los otros implica comprender que el cuidado, el peligro y la violencia sobre los cuerpos se distribuyen diferencialmente en el mundo: ciertas vidas son protegidas a toda costa (incluso al precio de la guerra), mientras que otras ni siquiera se consideran valiosas. "Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca 'fueron', y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo […] La desrealización del 'otro' quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro" (Butler 60). La condición espectral de la que habla Butler también se relaciona con el carácter inagotable de estas vidas, para esta autora la guerra sin fin contra el terrorismo ha encontrado su absurda justificación en los supuestamente innumerables terroristas que acechan desde cualquier lugar del

mundo; en este sentido, la contención de los migrantes también se asume como una empresa permanente dado el carácter interminable de los contingentes de desplazados que transitan el planeta, grupos cuyas existencias espectrales son vidas que no valen la pena… ni vivirlas, ni llorarlas.

El altar ofrecido por los participantes del proyecto coordinado por Alma Guillermoprieto puede entenderse como un conjunto de acciones estéticas con una dimensión política que buscan reconocer en la muerte de los otros el valor de la propia vida y también constatar que los seres humanos asesinados en realidad existieron, de tal manera que el resultado ideal de la visibilización estética sea eliminar la condición espectral de los migrantes asesinados. No obstante, pareciera que este hacer visibles a los migrantes tiene como condición la muerte física y es por eso que este libro se inscribe en la estética de la desaparición. En relación con esto, en el texto dedicado a Junior Basilio Espinoza, el migrante número 34, Miguel Tapia plantea como al estar fuera de los regímenes de visibilidad dominantes, toda la violencia y los problemas que viven los migrantes ni siquiera reciben la atención pasiva del espectador: "Todos lo vimos: sus planes terminaron de forma atroz junto a los de 71 personas más. ¿Lo vimos todos? Nuestra visibilidad sin límites suele tornarse en bruma sedante, la cercanía constante en conveniente distancia" (Guillermoprieto 102).

Sin duda el duelo colectivo realizado por medio del trabajo que permitió hacer el altar virtual y el libro no es extensivo a los deudos directos de los migrantes asesinados (y ésta es una diferencia fundamental con los rituales de Puerto Berrío), pero sí propicia que otras comunidades reconozcan la dimensión del problema y, en ciertos casos, actúen para hacerle frente. Tal como lo señala Ileana Diéguez: "Las imágenes y los acontecimientos artísticos no recuperan el pasado, no regresan lo perdido; apenas ayudan a reconocer lo que irremediablemente se ha perdido, pero propician estrategias para acceder a experiencias de la memoria traumática y realizar acciones que sólo son posibles con la complicidad de los imaginarios

poéticos" (295). Cabe aclarar, y tal como Butler lo ha establecido, que si los acontecimientos artísticos no sirven para recuperar lo perdido, tampoco los rituales de duelo pueden hacerlo: el duelo no es la superación de la pérdida por medio de su sustitución, sino el reconocimiento y aceptación del carácter insustituible de lo que ha desaparecido. En el caso de *72 Migrantes* el reconocimiento cobra una relevancia mayor al considerar que las personas asesinadas normalmente ni siquiera son tomadas en cuenta.

El reconocimiento del que hablan Butler y Diéguez puede relacionarse con lo propuesto por Florencia Garramuño en relación con el "arte inespecífico", el cual tiene como objetivo no sólo el hacer memoria, sino el hacer presentes a las víctimas de la violencia:

> [Estas obras] insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente (Garramuño 65. Cursivas en el original).

Frente a la desaparición de los cuerpos y la destrucción de la vida, obras como *72 Migrantes* trascienden el imperativo de hacer memoria para afirmar que lo ocurrido no pertenece al pasado, pues sus consecuencias marcan el presente no sólo como recuerdos, sino como restos y huellas que siguen actuando: los vestigios de la violencia confirman la supervivencia del pasado. Memoria, duelo y presencia marcan la estructuración de estas obras para generar estrategias que permitan más que la superación del suceso traumático, su asimilación y reconocimiento. Para Diana González este tipo de trabajos (no sólo fincados en la escritura) configuran lo que ella llama el "arte presentacional": "Presentar una imagen, una idea o una acción en vez de representarla significa mostrarla sin su doble, es decir, sin ser trasunto de otra cosa que le resta *presencia*. Lo que vemos, lo que percibimos, es

enteramente lo que se nos muestra. Esta noción no tiene nada que ver con una desposesión de simbolismo o de capacidad alusiva, al contrario, *presencia* aúna –insisto– materialidad y trascendencia" (144. Cursivas en el original). En este sentido, las imágenes y los textos que constituyen *72 Migrantes* no recrean las vidas de los hombres y mujeres asesinados en San Fernando, su propósito es distinto: por medio de los recursos del arte se pretende hacerlos presentes.

RELATOS SOBRE MIGRACIÓN

> 72 palabras
>
> Miseria. Desempleo. Decisión. Migración. Familia. Temor. Ahorritos. Llantos. Escribes.
> Caminata. Enganchador. Dinero. Rebaja. Más. Acuerdo. Veredas. Escondites. Sumisión. Esperanza.
> Selva. Frontera. Quietos. Peligro. Uniformados. Pásenle. ¿Cómo? Suerte. Gracias. Risas.
> Atención. Inmovilidad. Tren. Córrele. Bríncale. Tropezón. ¡Pendejo! Caída. Mutilación. Borbotones. ¡Ayúdenme! Nadie. Vías. Soledad. Viento. Lento. Pulso. Luna. Grillos. Desmayo. Muerte.
> Bájense. Síganme. Bodegas. Esperen.
> Desconocidos. Armas. Acostar. Acomodar. Maniatar. Preparar. Apuntar. Gritar. Disparar. Pavor. Morir. Abandonar. Encontrados. Ordenados. Inertes.
> Espanto. Destino. México (Guillermoprieto 42-43).

Aunque la migración de mexicanos hacia Estados Unidos ha sido tratada en múltiples relatos, películas y documentales, sin duda es hasta la masacre de San Fernando que las narraciones sobre la migración de centroamericanos y su paso por México adquiere mayor relevancia dentro del ámbito cultural de nuestro país. Sin embargo, el primer libro de crónicas escrito sobre este tema no es obra de un autor mexicano y tampoco se publicó aquí, el conjunto de crónicas *Los*

migrantes que no importan (2010), del periodista salvadoreño Óscar Martínez, es una de las primeras investigaciones serias y profundas que se han realizado sobre el paso de migrantes por México y las incontables formas de violencia ejercidas en contra de ellos tanto por los grupos criminales (principalmente Los Zetas), como por las corporaciones policiacas, el ejército e incluso las mismas comunidades, quienes han visto en los centroamericanos a un grupo completamente vulnerable del cual pueden aprovecharse con total impunidad. Las crónicas de Óscar Martínez se publicaron primero en el diario salvadoreño ElFaro.net, después fueron reunidas y reescritas parcialmente para conformar el volumen publicado primero por la editorial barcelonesa Icaria y, posteriormente, reeditado por Sur+, una editorial independiente con sede en Oaxaca. Para escribir esta obra, Martínez viajó alrededor de ocho veces en los trenes llamados La Bestia y recorrió junto con los migrantes centroamericanos varias de las rutas que se hacen a pie o en autobús para evitar los peligros del tren.

En el ámbito de la narrativa ficcional mexicana, la primera novela escrita sobre los migrantes centroamericanos, y que incluso retoma directamente algunos de los elementos de la masacre de San Fernando, es *Amarás a dios sobre todas las cosas* (2013) del periodista y narrador Alejandro Hernández, quien ha investigado sobre migración y durante cinco años recorrió las rutas migratorias de México, Centroamérica y Estados Unidos; en el mismo año apareció *La fila india* de Antonio Ortuño, quizá la obra más conocida sobre este tema y reconocida del autor, ya que incluso ha sido traducida a varios idiomas; posteriormente, fue publicada *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge. Cada una de las novelas desarrolla la situación de los migrantes desde una perspectiva distinta, con lo cual se ofrece una visión de conjunto más amplia y abarcadora: *Amarás a dios sobre todas las cosas* está narrada desde la voz de Walter, un hondureño que escribe las experiencias que vivió las dos veces que intentó llegar a Estados Unidos; *La fila india* se centra en Irma, una joven funcionaria de migración que es enviada al sur del país después de que

un albergue para migrantes es incendiado; por último, *Las tierras arrasadas* narra las vidas de Estela y Epitafio, quienes forman parte de una red de secuestradores de migrantes. Sin proponérselo, las tres novelas funcionan como un conjunto en el cual dialogan distintas perspectivas y estilos para proponer no una visión total de la migración, mucho menos proporcionar una solución; en ellas se despliegan varios de los muchos elementos que conforman el complejo y en apariencia irresoluble problema de los desplazamientos forzados por la precariedad económica y los contextos de inestabilidad social presentes en Centro y Sudamérica.[3]

De reciente publicación es *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016) de Valeria Luiselli, rápidamente traducido al inglés y ganador del American Book Award de 2018, en el cual la autora parte de su propia experiencia como traductora en la corte migratoria de Nueva York para concentrarse en una de las poblaciones más vulnerables y menos atendidas: los niños migrantes centroamericanos que realizan solos el viaje hacia Estados Unidos. Las cuarenta preguntas que estructuran el ensayo constituyen el cuestionario que los niños migrantes deben responder a las autoridades norteamericanas que determinarán si les dan asilo político o los regresan a su país de origen. Aunque la migración de niños ha sido relativamente común, durante el verano del 2014 hubo un inusual incremento de menores que cruzaban la frontera para entregarse voluntariamente a la patrulla fronteriza, pues a diferencia de los adultos que casi siempre son deportados, los niños tienen un poco más de posibilidades de obtener asilo. El ensayo de Luiselli realiza una profunda reflexión sobre las situaciones desesperadas que orillan a estos niños a migrar y sobre los innumerables problemas que enfrentan en Estados Unidos, los cuales muchas veces implican encontrarse en contextos de violencia similares a los que motivaron su huida. No

[3] He trabajado desde la perspectiva de la necropolítica de Mbembe *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge en el artículo de próxima publicación "Cuerpos migrantes, cuerpos inermes".

obstante el valor de esta obra, es cuestionable la comparación que la autora realiza entre su propio proceso de naturalización (una migrante legal y calificada en busca de la ciudadanía) y el proceso legal de los niños a los que apoyó traduciendo sus respuestas, es evidente que las situaciones y los recursos para afrontarlas no son iguales para ella que para los menores.

Además de novelas, crónicas y ensayos, el cine documental ha mostrado un especial interés en los migrantes centroamericanos, tal como queda demostrado en *La Bestia* (2010), de Pedro Ultreras; *¿Quién es Dayani Cristal* (2013), de Gael García y Marc Silver, y *Llévate mis amores* (2016), de Arturo González, documentales que han explorado el problema de la migración desde distintas perspectivas.[4] *La bestia* es el segundo documental del periodista y director mexicano Pedro Ultreras, quien se enfoca en las dinámicas en torno a los diversos trenes de carga que los migrantes centroamericanos deben abordar para atravesar México debido a la gran cantidad de personas que han muerto o quedado mutiladas al caer a las vías, ya sea accidentalmente o por la acción de diversos grupos criminales. *¿Quién es Dayani Cristal?* es un documental realizado por el actor y productor mexicano Gael García y el director inglés Marc Silver. El proyecto de filmación comenzó cuando Silver vio la fotografía de un miembro del grupo de búsqueda y rescate de Arizona, Estados Unidos, quien sostenía un cráneo encontrado en el desierto y se preguntaba: "¿Qué puede un cráneo no identificado revelarte acerca del mundo?". Esta pregunta constituye la base del documental, el cual está centrado en el proceso de búsqueda, catalogación e identificación de los restos humanos encontrados en el desierto de Arizona, los cuales en su mayoría per-

[4] Con respecto a estos documentales puede consultarse mi trabajo "Compromiso ético: documentales sobre migración en México". Es necesario mencionar aparte la instalación de realidad virtual *Carne y arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu por los complejos problemas técnicos, estéticos y éticos que implica la inmersión prácticamente total del espectador en una simulación de la migración por el desierto.

tenecen a migrantes latinoamericanos que murieron intentando ingresar a Estados Unidos. Por su parte, *Llévate mis amores,* del cineasta mexicano Arturo González, aborda el problema de la migración a través de la experiencia de un grupo de mujeres mexicanas que desde 1995 han dado alimentos y asistencia médica a cientos de migrantes centroamericanos que viajan en La Bestia. Conocidas como "las patronas", estas mujeres diariamente preparan alrededor de 300 paquetes de comida que arrojan a quienes van en el tren para que puedan alimentarse.

A lo largo del periodo de investigación y escritura de este trabajo la migración de centroamericanos hacia Estados Unidos se ha incrementado y modificado: desde octubre del 2018 se han organizado en Honduras y El Salvador varias "caravanas migrantes" conformadas por cientos de centroamericanos que decidieron viajar juntos para evitar la violencia ejercida en contra de ellos y, al mismo tiempo, hacer mayor presión social para que los gobiernos de los distintos países por los que pasan, principalmente el de México, los protejan y brinden los apoyos necesarios para hacer su recorrido. La cantidad de mujeres y hombres que conforman estas caravanas lejos de propiciar la flexibilización de las políticas migratorias estadounidenses, ha provocado un endurecimiento del discurso antimigrantes del presidente Trump, quien en un acto inconcebible decidió "cerrar el gobierno" hasta obtener la aprobación del millonario presupuesto que le permita construir el muro de concreto y metal en la frontera con México.

A pesar del nuevo gobierno de nuestro país y de la mayor atención concedida a los migrantes por esta administración, aún no se han iniciado los cambios necesarios para que la situación de vulnerabilidad en la que viven los centroamericanos que atraviesan México cambie; sin duda el proceso para lograrlo implica un amplio y profundo trabajo para conseguir que estas personas sean vistas como seres humanos y no como mercancías. En este trabajo el papel realizado por la literatura, el cine y el periodismo serán fundamentales para

hacer que crímenes horribles como los de San Fernando pertenezcan a la historia y no a la vida cotidiana; si bien es cierto que el arte no basta en sí mismo para terminar con la violencia, ni para hacer el duelo por las víctimas, también lo es que a partir de él es posible imaginar y comenzar a construir mundos distintos no regidos por la desaparición y la muerte.

BIBLIOGRAFÍA



BUTLER, Judith, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.

CATO, Indira, prod.; Arturo Gonzalez, dir., *Llévate mis amores*, México, 2014.

DÉOTTE, Jean-Louis, "El arte en la época de la desaparición", en *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Cuarto Propio, 2000. pp. 149-164.

DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.

GARCÍA BERNAL, Gael, prod.; Marc Silver, dir., *¿Quién es Dayani Cristal?*, México-Estados Unidos, 2013.

GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo, "Actualidad del archivo y estética de la desaparición", en Rodrigo García de la Sienra, Mónica Quijano e Irene Fenoglio, coords., *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas.* Bonilla Artigas Editores/ UNAM, 2013, pp. 245-265.

GARRAMUÑO, Florencia, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. FCE, 2015.

GONZÁLEZ MARÍN, Diana, *Emancipación, plenitud y memoria. Modos de percepción y acción a través del arte*, Iberoamericana, 2015.

GUILLERMOPRIETO, Alma *et al., 72 migrantes.* Almadía, 2011.

HERNÁNDEZ, Alejandro, *Amarás a dios sobre todas las cosas.* Tusquets, 2013.

LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia.* Adriana Hidalgo editora, 2006.

LUISELLI, Valeria, *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas.* Sexto Piso, 2016.

MARTÍNEZ, Óscar, *Los migrantes que no importan*. Sur+, 2016.

Mezzadra, Sandro, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización.* Tinta Limón, 2005.

Monge, Emiliano, *Las tierras arrasadas.* Random House, 2015.

Nail, Thomas, *The Figure of the Migrant.* Standford Univerity Press, 2015.

_______, "Migrant Cosmopolitanism", en *Public Affairs Quarterly*, vol. 29, núm. 2, abril de 2015.

Ortuño, Antonio, *La fila india.* Océano, 2013.

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, 2013.

Segato, Rita Laura, "Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres", en *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2016, p. 57.

Ultreras, Pedro, prod. y dir., *La Bestia*. México-Estados Unidos, 2010.

Velázquez Soto, Armando Octavio, "Compromiso ético: documentales sobre migración en México", en *Cuadernos Americanos*, no. 164, 2018, pp. 83-95.

Índice



Intervenciones



Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones fue realizado por la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se terminó de producir en diciembre de 2019, en Editora Seiyu de México, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie electrónica SEMINARIOS así como salida a impresión por demanda. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La composición en tipos New Baskerville BT a 20, 15, 12:5, 10, 9:5, 9, 8 y 8:5 puntos, así como el diseño de cubierta, fueron elaborados por Editora Seiyu. Cuidó la edición Édgar Piedragil Galván.



[S í]



Literaturas en México (1990-2018). Poéticas e intervenciones busca contribuir a las reflexiones sobre el discurso literario en México entre 1990 y 2018, con el fin de brindar un panorama crítico de su producción y con ello aportar a la discusión sobre la función de la literatura en nuestros tiempos, sus relaciones con el campo estético así como con el ámbito político, económico y social. Desde distintas perspectivas proponemos aquí la revisión de algunas de las producciones literarias de los últimos treinta años, en las que lo literario se concibe en relación con otros discursos, manifestaciones artísticas y emplazamientos diversos: los límites actuales de la autonomía literaria, los tránsitos entre disciplinas artísticas y el aprendizaje de otros lenguajes estéticos, los cambios de paradigma en la escritura de textos, la producción literaria en otras lenguas o la función política de las obras que buscan responder a la situación de violencia vivida en el país.

